

اُردو شاعری میں  
جدیدیت کی روایت



ڈاکٹر عنوان چشتی



اردو شاعری میں  
جدیدیت کی روایت

## ڈاکٹر عنوان چشتی کی دوسری کتابیں

### (الف) تنقید و تحقیق

- (۱) جدیدیت کی روایت (۱۹۷۷ء)
- (۲) اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے (۱۹۷۵ء)
- (۳) تنقید سے تحقیق تک (۱۹۷۴ء)
- (۴) تنقیدی پیرائے (۱۹۶۹ء)
- (۵) عکس و شخص (۱۹۶۸ء)

### (ب) ترتیب و تدوین

- (۶) مکاتیب احسن: مع مقدمہ و حواشی (جلد اول)
- (۷) اشتراک صغیر احسنی صاحب (۱۹۷۷ء)
- (۸) مکاتیب احسن: مع مقدمہ و حواشی (جلد دوم)
- (۹) اشتراک صغیر احسنی صاحب (زیر طبع)

### (ج) شاعری

- (۸) نیم باز (۱۹۶۸ء)
- (۹) ذوقِ جمال (۱۹۶۶ء)

### (د) دیگر

- (۱۰) استناد (تنقیدی و تحقیقی مضامین)
- (۱۱) اظہار (شعری مجموعہ)
- (۱۲) کلیاتِ نشر احسن (ترتیب و تدوین)
- (۱۳) احسن مارہروی: حیات اور ادبی کارنامے

اُردو شاعری میں

# جدیدیت کی روایت

ڈاکٹر عنوان چشتی

ریڈر شعبہ اُردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی ۲۵

اُردو سماج، جامعہ نگر، نئی دہلی ۲۵



© سیدہ عنوان

اشاعت : جون ۱۹۷۷ء

طباعت : گوہر نور پرنٹنگ پریس دہلی۔

کتابت : حافظ رحمت علی خاں

سرورق : صادق

قیمت : عام ایڈیشن ۲۰ روپے

ڈی فکس ایڈیشن ۲۰ روپے

ناشر : مصنف

بائندر : گلزار ایک بائڈنگ ہاؤس لال کنواں دہلی

— ملنے کے پتے : —

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، اردو بازار، جامع مسجد، دہلی ۶

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، شمشاد مارکیٹ، علی گڑھ

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، پرنس بلڈنگ، بی بی ۳

انجمن ترقی اردو ہند، اردو گھر، راولپنڈی، نئی دہلی ۱

ایجوکیشنل بک ہاؤس، یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ

نیشنل اکادمی - ۹، انصاری مارکیٹ، دریا گنج، نئی دہلی ۲

اردو سماج، جامعہ نگر، نئی دہلی ۲۵

# فہرست

- موضوع کی طرف مصنف
- ۹ پہلا باب۔ جدیدیت : روایت کا تخلیقی اظہار
- ۱۳ روایت، جدت، انفرادیت، بغادت اور سچی جدیدیت کا مفہوم
- ۲۵ دوسرا باب۔ قدیم شاعری : روایت اور تجربے کی نوعیت
- غزل، مثنوی، مرثیہ، رباعی، مستزاد، مستحط کی ہیئت میں تجربے۔  
صنائع لفظی و معنوی کے دائرے میں تجربے۔ ریس اور اندر سبھا  
کا تجربہ، ہندی اسالیب اور روایات (مکرنی، پہلی، چیتاں  
یا مہر، دہا، گیت، چوبولا، چوپائی اور کیت) کا تنقیدی و فنی جائزہ۔  
روایت اور تجربے کے نقطہ نظر سے۔
- ۷۵ تیسرا باب۔ جدید اردو گیت : تشکیل سے تکمیل تک
- ہیئت، تکنیک، اسلوب، زبان اور خصوصیات
- ۱۵۰ چوتھا باب۔ جدید اردو نظم : وضاحت سے رمزیت تک
- جدید شاعری کا آغاز، انجمن پنجاب کے شاعرے، منظوم تراجم، نظم کا  
سفر، وضاحت سے رمزیت تک (استعارہ سازی، پیکر تراشی، علامت نگاری)
- ۱۹۵ پانچواں باب۔ جدید اردو غزل : عروضی پابندی سے آزادی تک
- آہنگ کا تصور، نثری اور شاعری آہنگ۔ شاعری آہنگ کا سنگ بنیاد،  
آزاد غزل کا تجربہ، ہندی چھندوں کا استعمال (سری، سار، ہرگیتکا،  
دہا وغیرہ وغیرہ) نامطبوع بحرہوں کا استعمال۔ نثری غزل کا تجربہ۔



## پہلے باب۔ جدید اردو غزل: سانی تجربے سے تخلیقی حرکت تک

شعری زبان۔ زبان کی معیار بندی کا رجحان، روایتی اور تخلیقی زبان،  
سانی تجربے اور تجربہ کار رجحان، ورڈ سورتھ اور کوئرج کا تصور،  
زبان اور اصوات کا اثر، شیلی کا نظریہ نئی اور پرانی زبان، نثری  
اور شعری زبان، رینے ویلک اور آسن دیون نیز آئی۔ اے رچرڈز  
کا تصور، (بول چال کی زبان، سائنسی زبان اور تخلیقی زبان) لفظ  
کا تخلیقی استعمال، استعارہ سازی، پیکر تراشی اور علامت نگاری  
کا رجحان۔

## ساتواں باب۔ نثری نظم: شعریت سے نثریت تک

مغرب میں نثری نظم کا تصور، اردو میں نثری نظموں کا تجربہ، نثری  
نظموں کے آہنگ کا مسئلہ اور اردو شاعری کا بنیادی آہنگ،  
ادب لطیف اور نثری نظم، نثری اور شعری آہنگ، شعری  
آہنگ، منی کہانی اور نثری نظم، صوتی نقطہ نظر سے اقسام نثر  
(مرجز، مہج، متفع نثر) ہمہ آہنگ نثر، شاعرانہ نثر، پابند  
شاعری سے نثری نظم تک (عروضی شاعری، معر نظم، آزاد نظم  
اور نثری نظم)، نثری نظم کے لیے نئے آہنگ کی تخلیق کی تجویز۔

## آٹھواں باب۔ ماحصل: ماضی سے مستقبل تک

کتابیات

اشاریہ

## انتساب

ڈاکٹر صدیق الرحمن قدوائی

ایسوسی ایٹ پروفیسر جواہر لعل نہرو یونیورسٹی  
نئی دہلی

ڈاکٹر محمد حسن

پروفیسر جواہر لعل نہرو یونیورسٹی  
نئی دہلی

کے نام



# موضوع کی طرف

## دیباچہ

زندگی کی طرح فن بھی ایک نامیاتی حقیقت ہے۔ جس کے دو پہلو ہیں۔ روایت اور تجربہ۔ بعض نقاد روایت پر تجربے کو اور بعض تجربے پر روایت کو فوقیت دیتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ روایت اور تجربہ دونوں اپنی اپنی جگہ اہم ہیں۔ روایت تجربے کی حریف ہے نہ تجربہ روایت کا مخالف۔ یہ حقیقت کے دو رخ ہیں۔ جن میں بظاہر تضاد مگر بہ باطن تعلق ہے۔ روایت اور تجربے میں وہی ربط ہے جو ماضی اور حال میں ہے۔ روایت کے اقرار کے لیے تجربہ کا انکار ضروری نہیں۔ اسی طرح تجربے کی تصدیق کے لیے روایت کی تکذیب لازمی نہیں۔ اب تک ”جدیدیت“ کو دو قسم کے نقاد ملے ہیں۔ ایک جدیدیت کے ”طرفدار“ دوسرے جدیدیت سے ”بیزار“۔ ان میں سے پہلے گروہ کے نقاد ”جدیدیت“ کو روایت کا حریف بنا کر پیش کرتے ہیں۔ وہ حال کے نشے میں ماضی کو بھول گئے ہیں۔ دوسرے گروہ کے نقاد جدیدیت کو مشتبہ قرائی کر اور روایت پر اصرار کرتے ہیں۔ جس کے نتیجے میں موجودہ ادبی افق پر سیکڑوں متضاد رنگ ایک دوسرے



کو کاٹتے ہوئے گزر رہے ہیں اور جدیدیت کا منظر نامہ "محشر ایہام" بن کر رہ گیا ہے۔  
 زیر نظر تصنیف "اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت" ان دونوں انتہا پسند نظریوں  
 سے صرف نظر کر کے جدیدیت کو روایت کے نامیاتی تسلسل اور شعری جمالیات  
 کے تناظر میں سمجھنے کی ایک کوشش ہے۔

فن کی طرح روایت بھی ایک نامیاتی حقیقت ہے جس کی دو سطحیں ہیں۔  
 ایک شعری جمالیات کی اور دوسری فکری و جذباتی معنویت کی سطح۔ شعری جمالیات  
 کے دائرے میں زبان، زبان کی مختلف شکلیں (مفرد اور مرکب الفاظ، تراکیب،  
 تشبیہ، استعارہ، پیکر، علامت، اسطور، تمثیلی اشارے، تلمیح وغیرہ) تکنیک،  
 اسلوب، بخت اور سہیت تو شامل ہے ہی۔ اس میں تخلیقی عمل کے وہ تمام  
 پراسرار گوشے، داخلی اور خارجی رشتے اور حسن و آرائش کے تمام ذریعے بھی شامل  
 ہیں جن سے فن میں جمالیاتی کیفیت پیدا ہوتی ہے اور "معنویت" کو فنکارانہ  
 جمال حاصل ہوتا ہے۔ فکری و جذباتی معنویت کے دائرے میں افکار و اقدار،  
 نیز جذبہ و خیال کی ہر جہت اور ہر رنگ شامل ہے۔ چونکہ فکری و جذباتی معنویت  
 بھی شعری جمالیات کی صورت میں نمودار ہوتی ہے۔ اس لیے ادب، خاص طور پر  
 شاعری کے مطالعہ میں شعری جمالیات کی زیر دست اہمیت ہے۔ وہ نقاد جو فن، تخلیق  
 اور اس کی مخصوص جمالیات کو نظر انداز کر کے اپنی تنقید کا آئینہ خانہ سجاتے ہیں۔ وہ  
 خواہ کتنا ہی حسین ہو مگر ادب اور شاعری کا سچا آئینہ خانہ نہیں ہوتا۔ جدیدیت  
 کی روایت "میں شعری جمالیات کو بنیاد بنا کر تجربہ کیا گیا ہے اور سچی جدیدیت کی  
 توثیق نیز جعلی جدیدیت کی نشاندہی کی گئی ہے۔

اس کتاب میں از اول تا آخر ایک مخصوص مگر متوازن انداز نظر کار فرما  
 ہے، جو مختلف ابواب کو ربط و تسلسل کی ایک لڑی میں پروتا ہے۔ پہلا باب



”جدیدیت“ روایت کا تخلیقی اظہار، نظریاتی ہے۔ دوسرا باب قدیم شاعری: روایت اور تجربے کی نوعیت: پس منظر فراہم کرتا ہے۔ تیسرا باب جدید اردو گیت: تشکیل سے تکمیل تک۔ چوتھا باب جدید اردو نظم: وضاحت سے رمزیت تک۔ پانچواں باب جدید اردو غزل: عرضی آزادی سے پابندی تک۔ چھٹا باب جدید اردو غزل: لسانی تجربے سے تخلیقی حرکیات تک۔ ساتواں باب نثری نظم: شعریت سے نثریت تک ہے۔ یہ حصہ جدیدیت کا اصل منظر نامہ ہے۔ ان ابواب میں تحقیقی اور تجرباتی تہجد کے اصولوں کی روشنی میں جدیدیت کی انفرادیت اور اس کی بنیادی خصوصیات سے بحث کی گئی ہے۔ اس کتاب میں ہلکا سا تاریخی تسلسل ہے۔ لیکن یہ جدیدیت کی تاریخ نہیں۔ اس لیے ضروری نہیں کہ اس میں ہر شاعر کا ذکر خیر ملے۔ چونکہ میں نے روایت کے نامیاتی تسلسل اور شعری جمالیات کے تناظر میں ”جدیدیت“ کا تجزیہ کیا ہے۔ اس لیے جو چیز اس کسوٹی پر کھری ثابت ہوتی اس کو لے لیا خواہ وہ غیر معروف شاعر کی ہی کیوں نہ ہو اور جو چیز اس معیار پر پوری نہیں اتری اس کو چھوڑ دیا۔ خواہ وہ کسی ”شہرت یافتہ“ جدید شاعر کی ہی کیوں نہ ہو۔ اسی طرح میں نے ”جدیدیت“ کے محدود تصور کو خیر باد کہہ کر ”جدیدیت کے وسیع تر تصور“ کو پیش کیا ہے۔ چنانچہ اس میں بعض ایسے فنکاروں کی تخلیقات سے بھی بحث کی گئی ہے جو بعض حلقوں میں ”غیر جدید“ خیال کیے جاتے ہیں۔ لیکن میری نگاہ میں ان کے یہاں جدیدیت کی خصوصیات ملتی ہیں۔ اٹھواں باب ”ماحصل: ماضی سے مستقبل تک“ ہے۔ جس میں خلاصہ بحث اور نتائج پیش کیے گئے ہیں۔

آخر میں شکریہ کا خوشگوار فرض ادا کرنا ضروری خیال کرتا ہوں۔ میں محترم پروفیسر مسعود حسین صاحب شیخ الجامعہ، جامعہ ملیہ اسلامیہ، گرامی قدر الحاج حکیم عیدالحمد صاحب متولی ہمدرد و اخوانہ اور پروفیسر ضیاء الحسن فاروقی صاحب

کا یہی ممنون ہوں کہ ان بزرگوں نے ازراہ شفقت ہمیشہ میری علمی اور سماجی زندگی میں سہارا دیا۔ پروفیسر محمد حسن صاحب اور ڈاکٹر صدیق الرحمان قدوائی صاحب نے تحقیقی کام کے دوران میرے علمی کام کی رہنمائی، جس خلوص اور علمی دیانت سے کی تھی اس کے اعتراف کے لیے میرے پاس ہدیہ تشکر کے سوا کچھ نہیں۔ چونکہ زیر نظر کتاب میرے تحقیقی مقالے کا ہی ایک توسیع شدہ حصہ ہے۔ اس لیے اس کتاب کو ان دونوں اساتذہ کے نام انتساب کر کے مسرت محسوس کر رہا ہوں۔ پروفیسر ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی، پروفیسر ڈاکٹر مشیہ الحسن، پروفیسر ڈاکٹر محمود الہی، ڈاکٹر عبداللہ خلیل، جناب آلور صدیقی جناب مباح الدین عمراور جناب صغیر حسنی مجھ سے اور میرے علمی کاموں سے محبت کرتے ہیں۔ جس کے لیے ممنون ہوں۔ رفقاء کار میں ڈاکٹر عظیم الشان صدیقی اور ڈاکٹر قاضی عبید الرحمن ہاشمی نیز دوستوں میں جناب شاہد علی خاں جنرل منیر مکتبہ جامعہ جناب پریم گوپال متل اور جناب مخمور سعیدی کا شکر گزار ہوں کہ مجھے ہمیشہ ان مخلصوں کا بے لاگ تعاون حاصل رہا ہے۔ آخر میں اپنے دوست ڈاکٹر عتیق اللہ اور صادق کا شکر یہ ادا کرتا ہوں۔

عنوان چشتی  
۱۴ مئی ۱۹۷۷ء

ریڈر شعبہ اردو  
جامعہ ملیہ اسلامیہ  
جامعہ نگر۔ نی دہلی ۲۵



## جدیدیت

### روایت کا تخلیقی اظہار

شاعری جمالیاتی تجربے کی بنیادی خصوصیت کا پرآہنگ لسانی اظہار ہے۔ جس میں فکری معنویت بھی شامل ہے۔ اس لیے فن سے مسرت کے ذریعے بصیرت حاصل ہوتی ہے۔ وہ نقاد جو فن کے بنیادی تقاضوں اور اس کے نامیاتی تسلسل کو نظر انداز کر کے اپنی تنقید کا آئینہ خانہ سجاتے ہیں، وہ فن کے ساتھ انصاف نہیں کرتے۔ ہر تخلیق اپنے فنکار، ماحول اور ذریعہ اظہار کے تصادم اور انضمام سے جنم لیتی ہے۔ جس میں فن کی بنیادی اقدار کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ فن میں یوں بھی محرکاتی عناصر مفقود ہو جاتے ہیں اور ان کی جگہ ادراکی عناصر وجود میں آ جاتے ہیں۔ پھر وہ ادراک، جو تخلیق کا قام مواد ہوتا ہے، شاعر کے ذہن میں ایک ایسے وجدان کی تشکیل کرتا ہے، جو اس کو غیر شاعر سے ممتاز کرتا ہے۔ تخلیقی عمل کے اس پراسرار سفر میں، تخلیق کا قام مواد انفرادی اور اجتماعی لا شعور سے رنگ روپ حاصل کرتا اور شعور کی سطح پر قابل فہم صورت یعنی شعری ہیئت (تخلیق) کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ تخلیق کی ہر جہت اور ہر تخیلی تجربے کی بنیادی خصوصیت سے وابستہ تو ہوتی ہی ہے۔ اس کا خارجی ظہور بھی ہوتی ہے۔

یہ خارجی ظہور فن اور ادب کی بعض بنیادی روایات اور تقاضوں کا پابند ہوتا ہے۔ ان روایات میں توسیع و تبدیلی تو ممکن ہے مگر ان سے یکسر انحراف اور بغاوت نہیں کی جاسکتی۔ یہ روایات شعری جمالیات اور فکری معنویت پر مشتمل ہیں۔ ہر دور کی شاعری میں شاعری کی جمالیاتی اور معنوی اقدار کی آمیزش ہوتی ہے۔ چوں کہ شاعری ایک فن ہے بلکہ تخلیقی فن۔ ایسا تخلیقی فن جس میں ماضی کا اتنا ہی حصہ ہے جتنا حال کا۔ اس لیے ماضی کی ماضیت کا انکار اتنا ہی گمراہ کن ہے جتنا حال کی حالییت سے گریز۔ چوں کہ زندگی ایک نامیاتی حقیقت ہے۔ اور فن اس نامیاتی حقیقت کا منظر۔ اس لیے فن کا عکس بھی ماضی، حال اور مستقبل کے سیال پانی میں دیکھنا ہوگا اور ادب اور زندگی کے اس ناقابل شکست رشتے اور اس کی نوعیت کو سمجھنا ہوگا۔ فن کی تحسین، تعبیر اور تنقید کے لیے روایت کے اسی نامیاتی سفر کو سمجھنا ضروری ہے۔ روایت خارجی سطح پر شعری جمالیات اور داخلی سطح پر فکری معنویت پر مشتمل ہے۔ جو ہر دور میں اس دور کے مخصوص تقاضوں سے ہم آہنگ ہو کر اپنا رنگ روپ بدلتی رہتی ہے۔

روایت سے جدیدیت تک کا سفر فن اور شاعری کا طویل مسلسل اور تخلیقی سفر ہے۔ اس میں درمیانی سنگ میل بھی آتے ہیں۔ روایت فن اور تجربہ کا نقطہ آغاز ہے۔ روایت کے بعد انفرادیت کی منزل آتی ہے، انفرادیت کے بعد جدت، اور جدت کے بعد بغاوت کا دائرہ عمل شروع ہوتا ہے اس طرح اگرچہ شعری تجربہ کی اساس روایت پر ہے مگر اس کو بغاوت اور اس کے بعد نئی ہیئت کی تعمیر تک کئی منزلوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ روایت کے اس پیچیدہ اور تخلیقی سفر کے حاصل کا نام جدیدیت ہے۔

روایت کا لفظ ادبی تنقید میں دو متضاد معانی کا حامل ہے یعنی اس سے تنقیص اور تحسین دونوں مفہوم وابستہ ہیں مگر دونوں صورتوں میں اس کو صفت کے طور پر برتنا



جاتا ہے۔ مثلاً ”روایتی شاعری“، ”روایتی اسلوب“ یا ”روایت پرستی“ کی اصطلاح میں تنقیص کے مفہوم میں متعل ہیں۔ اس طرح کے فقرے کہ ”اقبال کی شاعری، عظیم روایتوں کے امین ہے“ یا فلاں شخص عظیم انسانی روایات کا محافظ ہے، تحسین کا مفہوم رکھتے ہیں۔ دراصل لفظ روایت اپنی جگہ تحسین کا مفہوم رکھتا ہے نہ تنقیص کا، بلکہ اس کا مفہوم محل استعمال پر منحصر ہے۔ یہ محض ایک مغالطہ ہے کہ روایت کا لفظ محض ”تنقیص“ کا مفہوم رکھتا ہے۔

اپنے محدود تصور میں محض رسم پرستی یا بندھے کے اصولوں اور اسالیب کی پیروی کو روایت کہتے ہیں۔ لیکن وسیع مفہوم میں یہ زندگی کے بہت بڑے دائرے پر محیط ہے اور اس کی جڑیں ماضی کے اندھیرے میں دور تک چلی گئی ہیں۔ اس میں مذہبی اور غیر مذہبی اعتقاد انسان کے عادات و اطوار، طور طریق، رسم و رواج، ممنوعات ذہنی، تجربے اور ان کا تواتر، رد عمل کے انداز، غرض انسان کے ایسے تمام فکر و عمل شامل ہیں جنہیں وہ زندگی کرنے کے فن کے لیے بار بار کام میں لاتا ہے، اور جو عام انسانوں کا معمول بن جاتے ہیں۔ جان لیونگسٹن لوئز نے روایت کے دو اہم عناصر کا ذکر کیا ہے۔ جس کو اس نے قبولیت (ACCEPTANCE) اور واہمہ (ILLUSION) کا نام دیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ بنیادی طور پر ہر لفظ ایک آواز ہے۔ ہم ہر آواز کو ایک معنی کے طور پر قبول کر لیتے ہیں۔ روایت کے لیے یہ قبولیت بھی کافی نہیں۔ بلکہ معنوی طور پر کسی توہم کی قبولیت کی ضرورت پڑتی ہے۔ مثلاً ایک ڈرامہ جو کسی شخص کی پوری زندگی پر مشتمل ہے۔ محض تین گھنٹے میں دکھایا جاتا ہے۔ دیکھنے والے تین گھنٹے کے وقفے کو اس کی زندگی کا کل وقت اور ڈرامہ کے واقعات کو اس کی زندگی کے کل واقعات سمجھ کر قبول کر لیتے ہیں۔ کسی بات کی قبولیت کے اس انداز کو لوئز نے واہمہ کی قبولیت کا نام دیا ہے۔

تجربات کا طوقان رہا تھا۔ ایلٹ کا خیال ہے کہ روایت دراشتی طور پر نہیں ملتی بلکہ اس کو سخت محنت سے حاصل کیا جاتا ہے۔ اس کو حاصل کرنے کے لیے تاریخی شعور کی ضرورت ہے۔ تاریخی شعور کے لیے ادراک اور ماضی کی ماضیت کی موجودگی کا احساس ناگزیر ہے۔

ماضی کی ماضیت کی موجودگی سے ایلٹ کی یہ مراد ہے کہ ماضی کا سارا ادبی سرمایہ ایک ادبی نکل ہے اور وہ ربط و تسلسل کی ایک نڑی سے منسلک ہے اور زندہ ہے۔ اس کی نگاہ میں ماضی سے وابستگی اور آگاہی کی تین صورتیں ہیں (الف) ماضی کو پتھر پتھر کر قبروں کرنا۔ (ب) ایک دو فنکاروں کا اتباع کرنا۔ (ج) کسی ایک پسندیدہ دور کے سانچے میں خود کو ڈھال لینا۔ لیکن وہ ان قبروں راستوں کو بہت زیادہ وقعت نہیں دیتا۔ بلکہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ فنکار کو ادب و فن کی مرکزی روح اور بنیادی میدان سے آگاہ ہونا چاہیے، اور ادب کی مکمل فنی لہر کو جذب کر لینا چاہیے۔ اس کے نزدیک ہی تاریخی شعور ہے۔ جسے روایت کی آگاہی کا نام دیا گیا ہے۔ اس طرح ایلٹ نے روایت کے تصور کو ایک فلسفیانہ بنیاد فراہم کی اور وہ بنیاد ماضی کی ماضیت کی موجودگی کا متحرک شعور ہے۔ اس میں شک نہیں کہ آج کی بنیاد گزرے ہوئے کل پر تھی اور آگے والے کل کی بنیاد آج پر ہے۔ ماضی، حال اور مستقبل میں گہرا اور اثوٹ ربط ہے۔ اس ربط اور اس کے شعور کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

ماضی کو ایک جامد چیز کی طرح قبول کرنا درست نہیں۔ یہ راستہ انسانی اور غیر تخلیقی ہے۔ بلکہ ماضی کے اٹانے کو ایک زندہ کل کی حیثیت سے دیکھنا چاہیے۔ روایت میں خوب اور خراب دونوں قسم کے عناصر ہوتے ہیں۔ شاعر کو ان عناصر کو الگ الگ کر کے دیکھنا چاہیے اور ان عناصر کو قبول کرنا چاہیے، جو صحت مند، پکدار اور مثبت ہوں اور تخیلی قبولیت اس کو اس وقت تک حاصل نہیں ہو سکتی جب تک کہ بقول ایلٹ:

وہ فنکار اس لمحہ میں زندہ نہ ہو جسے حال نہیں بلکہ ماضی کا لہجہ موزون ہوتے



ہیں۔ یہی ہیں بلکہ وہ اس کا عرفان بھی رکھتا ہو کہ کون کون سی چیزیں مردہ  
اور کون کون سی چیزیں زندہ ہیں۔

اس گہرے شعور کے بغیر زندہ اور مردہ عناصر میں تمیز نہیں کی جا سکتی۔ اس لیے روایت  
کا دائرہ بہت وسیع ہو جاتا ہے۔ اس میں ماضی کا شعور، حال کا عرفان اور ان دونوں کے  
نامیاتی ارتقا کا احساس شامل ہے۔ روایت ایک ایسی متحرک اور مسلسل بہرہ جو ماضی حال  
اور مستقبل کو ایک کڑی میں پر دتی ہے۔ یہ ایک بہتا ہوا دریا ہے جو ماضی سے حال اور حال  
سے مستقبل کی طرف چلا جاتا ہے اس طرح ایک بچے کے چہرے کے نقوش میں اس کے باپ  
کے خدو و خال جھلکتے ہیں اور اس کے کردار اور خصوصیات میں اس کے اجداد کے کردار  
کی جھلک ہوتی ہے۔ اسی طرح حال میں ماضی کے عناصر کا فرما ہوتے ہیں۔ روایات میں  
ماضی کی ادبی بصیرت، تاریخی شعور، تخلیقی محرکات سب کچھ شامل ہے یعنی روایت  
ماضی کو حال کے آئینے میں دیکھنے کی کوشش اور ماضی کے تجربات کی روشنی میں حال  
کے مسائل کو حل کرنے نیز مستقبل کی تعمیر کرنے کی کاوش سب پر مشتمل ہے۔ اس طرح  
روایت ایک ایسا اصول یا معمولی ہے جس سے فن میں معنویت پیدا ہوتی ہے اور  
اس کو بعض اہم خصوصیات سے متصف کر کے ترقی دیتی ہے۔

ادبی روایت کے سلسلے میں چند اور باتیں قابل غور ہیں۔ ہر فنکار اپنے فنکارانہ  
سفر کے آغاز میں روایت کا سہارا لیتا ہے۔ اپنے خیالات کے اظہار کے سلسلے میں  
پنے بنائے ہوئے اور اپنے پیش رو فنکاروں کی پیروی کرتا ہے۔ اس کی ابتدائی  
تخلیقات بکری حد تک قدیم یا معاصرین کی مدائے بازگشت ہوتی ہے۔ اس کے بعد  
فنکار میں ایک مخصوص اعتماد اور شعور جاگتا ہے جو اس کو محض تقلیدی ہونے سے روکتا ہے،

اس کی تخلیقی صلاحیت زیادہ توانا ہو کر روایت کی گرفت سے آزاد ہونے کی کوشش کرتی ہے۔ یہاں تک کہ ایک ایسا وقت آتا ہے جب فنکار کی تخلیقات میں انفرادیت کی جھلک آنے لگتی ہے۔ اس طرح ہر فنکار بیک وقت پرانا بھی ہوتا ہے اور نیا بھی۔ فنکار کتنا بھی نیا ہو اور اس کی انفرادیت کتنی ہی نمایاں ہو، وہ بہت شکن اور باغی ہی کیوں نہ ہو، روایت سے سو فیصدی دامن نہیں چھڑا سکتا۔ اس کی تخلیقات میں ماضی یعنی روایت کے زندہ عناصر ضرور شامل ہوتے ہیں۔

ادبی روایات کے سلسلے میں فنکاروں میں عام طور پر تین رویے پائے جاتے ہیں۔ جنہیں (الف) روایات کو جوں کا توں اپنانے کا (ب) روایت کو تنقید کی کسوٹی پر پرکھ کر ان کے منفی اور مثبت عناصر کو الگ الگ کرنے اور مثبت عناصر کو قبول کرنے کا (ج) تمام ادبی روایات سے انحراف کا رویہ۔ پہلا رویہ تقلیدی اور غیر تخلیقی ہے۔ ہر دور میں ایسے روایت پرست شاعروں کی کثیر تعداد رہی ہے۔ روایت پرستوں کے یہاں تازگی و توانائی کا فقدان ہوتا ہے۔ ان کے فن کا انحصار محض مشق و مزا و لذت کی بنیاد پر ہوتا ہے۔ دوسرا رویہ شعوری مگر نیم تخلیقی ہے۔ روایت کے تجزیے اور اس کے مثبت و منفی عناصر کے رد و قبول کے عمل کے دوران پرانی روایتوں کا رنگ و روغن بدل جاتا ہے۔ اس عمل سے روایت کے زندہ عناصر کو حال کی آگہی سے ہم آہنگ کیا جاتا ہے۔ اس لیے پرانی روایت میں تبدیلی کے ساتھ ساتھ توسیع ہو جاتی ہے۔ اگرچہ فن میں داخلیت و خارجیت کی تقسیم اضافی ہے۔ مگر یہ توسیع داخلی سطح پر زیادہ اور خارجی سطح پر کم ہوتی ہے۔ اس کو توسیع روایت کا عمل کہہ سکتے ہیں۔ تیسرا رویہ خاص انقلابی ہے۔ اس میں ادبی روایتوں سے یکسر انحراف اور ان کی شکست و ریخت و دونوں شامل ہیں پہلے رویہ کو تقلیدی، دوسرے کو تعمیری اور تیسرے کو انقلابی اور تخریبی بھی کہہ سکتے ہیں۔



روایت اور جدیدیت کے درمیان تین سنگ میل اور ہیں۔ پہلا انفرادیت اور دوسرا  
 بدلت درتیسرا بغاوت کا۔ اس سے جدیدیت کی نوعیت پر گفتگو کرنے سے پیشتر انفرادیت و  
 جدت اور ادبی بغاوت کے حدود و امکانات کا تعین کر لینا چاہیے۔ شعری تخلیق میں دو  
 قسم کے عناصر ہوتے ہیں۔ ایک وہ جو اس فن کی تمام قدیم و جدید تخلیقات میں مشترک  
 مشترک کی حیثیت رکھتے ہیں اور جو کسی تخلیق کے خارجی اور داخلی پہلوؤں پر مشتمل ہوتے ہیں۔  
 انہیں عربی عام میں روایتی عناصر کہہ جاتے ہیں۔ لفظ یہ عناصر غیر اہم نظر آتے ہیں مگر  
 یہ عناصر ہر تخلیق میں پس منظر خاکے اور ربط بات کی کام کرتے ہیں۔ دوسرے وہ عناصر جو  
 ان روایتی عناصر سے مختلف ہوتے ہیں اور کسی تخلیق کا خصوص بنیادی اور لازمی حصہ ہوتے  
 ہیں اور اس کے مزاج تاثر حسن و تازگی اور توانائی کو نیا انداز بخشتے ہیں۔ انہیں منفرد عناصر  
 بھی کہہ سکتے ہیں کسی فنکار کی انفرادیت کا انحصار انہیں عناصر کی بائیدگی، فراوانی اور توانائی  
 پر ہے۔ ہر تخلیق میں دونوں قسم کے عناصر کا امتزاج ہوتا ہے۔ مگر منفرد تخلیق میں کیفیت  
 اور کمیت کے اعتبار سے انفرادی عناصر کی فراوانی ہوتی ہے۔

انفرادیت کا سرچشمہ کیا ہے؟ اس سوال کا جواب دیے بغیر انفرادیت پر بات  
 چیمیت ممکن نہیں ہو سکتی، اگر سٹوڈنٹ کا رول کے مطابق ہر فنکار بحیثیت فرد اپنے معاشرہ کا  
 ایک حصہ ہوتا ہے اور زمان و مکان کے کسی نہ کسی دائرہ میں سرگرم کا رہتا ہے۔ ماحول  
 سے اس کے تعلق کی نوعیت و قسم کی ہوتی ہے۔ انفعالی اور فعال۔ انفعالی نوعیت  
 میں انسان اپنے ماحول کے حیر کا امیر ہو جاتا ہے۔ اور اس کے اندر تبدیلی کی خواہش  
 مرجاتی ہے۔ فعال نوعیت میں وہ اپنے ماحول سے نبرد آزما ہو کر اس کو بدلنے کی کوشش  
 کرتا ہے۔ فرد اور ماحول یا سماج کی کشمکش میں انسان ماحول کو بدلتا ہے اور خود بھی تبدیل  
 ہوتا رہتا ہے۔ اس طرح عمل اور رد عمل کا سلسلہ دو طرفہ ہوتا ہے اور مسلسل جاری رہتا  
 ہے۔ اسی کشمکش میں فرد کی شخصیت پروان چڑھتی ہے۔ شخصیت کے اعلیٰ اور ادنیٰ ہونے کا

انحصار اس پر ہے کہ وہ اپنے ماحول پر کس قدر مثبت یا منفی طریقہ پر اثر انداز ہوتی ہے۔  
 ہر فنکار کی اپنی شخصیت ہوتی ہے۔ اس کے خارجی اور داخلی دو پہلو ہوتے ہیں خارجی پہلو میں فنکار کا قد و قامت، چہرہ مہرہ، رفتار و گفتار، انداز و اسلوب شامل ہے۔  
 داخلی پہلو میں اس کا طرز فکر و عمل، قوت کار و افکار، اصول و نظریات، حائمی رجحانات، نیز دیگر بہت سی خصوصیات شامل ہیں۔ شخصیت محض ظاہری وجاہت کا نام نہیں صرف داخلی خصوصیات کا نام بھی نہیں۔ بلکہ دونوں کے حسین ترین امتزاج کا نام ہے۔ فنکار کی شخصیت کی بالیدگی اور رویدگی سے فن میں جان پیدا ہوتی ہے فنکار کی شخصیت دوہری ہوتی ہے۔ ایک اس کی فنکارانہ اور تخلیقی شخصیت، دوسرے اس کی شبیہ تخلیقی شخصیت۔ فنکارانہ شخصیت میں اس کی تخلیقی صلاحیت اور طرز فکر و احساس کو اولین اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ تخلیقی صلاحیت جس درجہ کی ہوگی، فنکارانہ شخصیت بھی اسی مرتبہ کی ہوگی۔ فنکارانہ شخصیت کا معیار یہ ہے کہ وہ اپنے ماحول کے مادی تجربات کو کتنی واقفیت اور حسن کاری سے جمالیاتی تجربہ بناتی اور اس کا فنکارانہ اظہار کر سکتی ہے؟ جو لوگ روایت کے اسیر ہوتے ہیں یا زندگی کے معمولی تجربات سے غیر معمولی قدروں کے نایاب حسن کو افہام کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتے یا زبان و بیان میں الجھ کر رہ جاتے ہیں۔ کمزور فنکارانہ شخصیت کے مالک ہوتے ہیں۔ فنکار اپنی شخصیت کو تمام لطافتوں اور کثافتوں کے ساتھ فن میں تحلیل کر دیتا ہے۔ فن اور شخصیت لازم و ملزوم ہیں۔ کر دینے نے اسی مفہوم میں فن کو اظہار ذات کہا تھا۔ جو فنکار اپنی سالم شخصیت کو فن میں سمونے میں جس حد تک کامیاب ہوتا ہے اسی حد تک اس کے فن میں انفرادیت جلوہ گر ہوتی ہے۔

انسان کی شخصیت درمیان طور پر دو قسم کی ہو سکتی ہے۔ ایک کامل شخصیت دوسری ناقص شخصیت، کامل شخصیت اپنے فکر و کار سے دوسروں پر اثر انداز ہوتی ہے اور نفسیاتی الجھنوں سے بڑی حد تک آزاد ہوتی ہے۔ کمزور اور ناقص شخصیت خود سے نفسیاتی طور پر



دست و گریباں رہتی ہے اور کوئی اہم کام کرنے سے قاصر ہوتی ہے۔ کرسٹوفر کڈول کا خیال درست ہے کہ ہر فنکار اپنے ماحول سے اثر قبول کرتا ہے اور اس کو متاثر بھی کرتا ہے۔ اس کی شخصیت کی تشکیل میں نفسیاتی عناصر کے علاوہ بعض خارجی اسباب و محرکات کی کار فرمائی بھی ہوتی ہے۔ خارجیت کا جبر بہت شدید ہوتا ہے۔ اس لیے اکثر افراد اپنے ماحول کے اسیر ہو جاتے ہیں جو نامساعد حالات سے لڑتے ہیں۔ انہیں ایک طویل آزمائش اور ابتلا سے گزرنا پڑتا ہے۔ اس آویزش میں فرد کچھ کھوتا اور کچھ پاتا ہے۔ چونکہ انسان زندگی کا سب سے باشعور منظر ہے، اس لیے وہ ماحول پر فتح پانے کی کوشش بھی کرتا ہے۔ اس کی فتوحات کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ اس میں ادب و تہذیب کی تمام دولتیں شامل ہیں۔

فرد سماج کا ایک حصہ ہے۔ وہ سماج سے وابستہ بھی ہے اور اس سے علیحدہ بھی علیحدہ اس لیے ہے کہ۔ ہر فرد کی اپنی جداگانہ شخصیت ہوتی ہے۔ فکر و احساس کے اپنے طریقے اور فکر و عمل کے اپنے پیمانے ہوتے ہیں۔ وابستہ اس لیے کہ ہر فرد سماج ہی میں رہتا ہے اور جزو کی حیثیت سے کل کی تشکیل کرتا ہے۔ سماج کا ڈھانچہ معاشی نظام سے وابستہ ہے۔ پیداوار اور طریقہ پیداوار کی تبدیلیوں سے سماج کے ایک انگ کی حیثیت سے فرد سماجی تبدیلیوں کا منظر ہے۔ فرد کے رجحانات عقائد اور اعمال نئی ہوتے ہوئے بھی سماج کے مجموعی عقائد اور اعمال کا ہی حصہ ہوتے ہیں۔ اس لیے کرسٹوفر کڈول نے ٹھیک لکھا ہے کہ :

” فن سماج کی اسی طرح تخلیق ہے جس طرح کوئی موتی کسی سیپ کا زائیدہ ہے۔“

اسی طرح ہر فنکار کی تخلیق انفرادی کارنامہ ہو کر، اجتماعی آہنگ کا حصہ بن جاتی ہے۔  
 فنکار کی شخصیت کے دو پہلو ہوتے ہیں۔ ایک انفرادی اور دوسرا اجتماعی انفرادی  
 پہلو وہ پہلو ہے جو اس کو ان مخصوص عناصر سے آراستہ کرتا ہے جو دوسروں کے حصے میں  
 نہیں ہوتے۔ اجتماعی پہلو وہ پہلو ہے جو اس کی شخصیت کو ایسے عناصر سے مزین کرتا  
 ہے جو سب کا مشترک سرمایہ ہوتے ہیں اور اس کے طبقاتی کردار کا تعین کرتے ہیں۔  
 فنکار اپنے فن میں ان دونوں پہلوؤں کی نمائندگی کرتا ہے۔ ایک طرف وہ اپنے  
 حیرل کا مطالعہ و مشاہدہ انفرادی نقطہ نظر سے کرتا ہے اور دوسری طرف ان عقائد ائمہ  
 رجحانات کی روشنی میں دیکھتا ہے جو اسکے طبقاتی شعور کی دین ہوتے ہیں۔ اس طرح جب  
 اپنے فکر و فن کی ترسیل کرتا ہے تو یہ بظاہر فاصلہ ذاتی اور انفرادی ہوتے ہیں۔ مگر  
 بیاطن اجتماعی اور سماجی افکار و اعمال کا حصہ ہوتے ہیں۔ یہ پیشکش جتنی بھرپور  
 اور مکمل ہوگی، شخصیت کی ترسیل بھی اتنی ہی موثر طریقے سے ہوگی۔

شخصیت کے اظہار کے نقطہ نظر سے ادب میں کئی نظریے ہیں۔ ایک خیال یہ ہے  
 کہ فنکار ادب کے وسیلے سے محض اپنی داخلی شخصیت کا اظہار کرتا ہے۔ اس کی پیشکش  
 خاص انفرادی ذاتی بلکہ لاشعوری ہوتی ہے۔ دوسرا خیال یہ ہے کہ فنکار محض طبقاتی  
 افکار و عقائد کا مبلغ ہوتا ہے چونکہ زندگی کے کارزار میں فنکار اپنی طبقاتی وابستگی کی  
 وجہ سے فریق ہوتا ہے۔ اس لیے وہ طبقاتی افکار کی پیشکش سے بیکار نہیں ہو سکتا۔  
 پہلا نظریہ نفسیاتی ہے۔ اس نظریہ میں شاعری کے رشتے لاشعور سے مل جاتے ہیں اور  
 شاعری حتمی طور پر بنیادی حیلہ توں کی قص گاہ، اجتماعی لاشعور کی اظہار یا احساس  
 کمتری کو دور کرنے کا ذریعہ قرار پاتی ہے۔ دوسرا نظریہ سماجی ہے۔ اس کے تحت شاعری  
 میں روح عصر کی جھلک ہی نہیں ہوتی بلکہ وہ عصری زندگی کا مجموعی اظہار قرار پاتی ہے۔  
 اس سے زندگی کے دوسرے مظاہر کی شرح، ادب کی مادی بنیاد فراہم ہوتی ہے اور یہ



معاشی رشتوں اور سماجی تبدیلیوں کا آئینہ قرار پاتی ہے یہ دونوں نظریے ایک دوسرے کے متضاد ہیں۔ دلوں کا منطقی نتیجہ یہ ہے کہ فن شخصیت کی مجموعی اور موثر آواز ہوتی ہے۔ ایک ایسی آواز جو نفسیاتی عناصر اور خارجی عوامل کے سچے تاثرات سے فنکار کی شخصیت کے یہاں خانوں سے گزر کر شعری پیکر بنتی ہے۔

ایلیٹ اظہار ذات یا ترسیل شخصیت کا قائل نہیں ہے۔ اس کا خیال ہے کہ شاعری جذبات کے آزادانہ اظہار کا نام نہیں بلکہ جذبات سے گریز کا نام ہے۔ وہ اپنے اس اصول کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ ممکن ہے کہ ایک انسان کے لیے جو تجربات اہمیت رکھتے ہوں یہ بھی ناممکن نہیں کہ وہ شاعری میں بالکل غیر اہم ہو جائے یا انہیں سرے سے شاعری میں کوئی جگہ ہی نہ ملے اور شاعری میں جن تجربات کی اہمیت ہو ممکن ہے کہ ملی زندگی میں ان کا کوئی مقام نہ ہو یا بہت ہی معمولی ہو۔ ایلیٹ کہہ چکے ہیں کہ مفرد خیال کا اظہار کرتا ہے۔ کہ وہ اپنے خیال سے کہ انسان کا تجربہ شعری تجربہ بن سکتا ہے مگر ایلیٹ شعری تجربات اور مادی تجربات میں فرق کرتا ہے۔ اس لیے وہ فن کے تاثرات اور دیگر تاثرات میں خط و فصل کھینچ دیتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ مادی تجربہ اور شعری تجربہ میں فرق ہوتا ہے۔ مگر ہر شعری تجربہ مادی تجربہ سے ہی جنم لیتا ہے۔ یا اس کی اعلیٰ جمالیاتی شکل ہوتا ہے۔ شاعر بحیثیت فوج سے شام تک سیکڑوں تجربوں سے دوچار ہوتا ہے۔ ان میں سے جو تجربہ شاعر کو بعد باقی طور پر مشغول کر دے وہی جمالیاتی تجربہ بن جاتا ہے مختصراً یہ کہ شاعر کا ہر مادی تجربہ ہی جمالیاتی تجربہ ہوتا ہے اور یہی شعری تجربہ ہے۔ ایلیٹ شعری اور غیر شعری تجربوں میں فرق کر کے فنکار کی غیر فنکارانہ اور فنکارانہ شخصیت کا فرق واضح کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ جوں جوں فنکار کی معمولی یعنی غیر فنکارانہ شخصیت معدوم ہوتی جاتی ہے، ویسے ہی اس کی غیر معمولی یعنی فنکارانہ شخصیت نمایاں ہونے لگتی ہے۔ اس

طرح وہ فنکار کی غیر فنکارانہ شخصیت کی نفی کر کے کہتا ہے :

”نظم ذاتی جذبات کا اظہار نہیں ہوتی بلکہ فن پارہ میں جو خیال یا جذبہ ہوتا ہے وہ غیر شخصی ہوتا ہے۔“

یہ غیر شخصی جذبات فرد کے جذبات نہیں بلکہ فنکار کے جذبات ہیں، جو خالص فنکارانہ اور جمالیاتی انداز کے ہیں۔ ایلپیٹ نے واضح طور پر شخصی جذبات اور شعری جذبات میں بھی امتیاز کیا ہے۔ شخصی جذبات سے مراد وہی غیر فنکارانہ شخصیت کے جذبات اور شعری جذبات سے مراد فنکارانہ شخصیت کے جذبات ہیں۔ اس طرح ایلپیٹ نے بظاہر شاعری کو جذبات سے گریز کا نام دیا ہے مگر دراصل اس نے رخ بدل کر شعری جمالیاتی اور فنکارانہ جذبات کے اظہار کو شاعری تسلیم کیا ہے۔ ایلپیٹ کا یہی نقطہ نظر شخصیت کے سلسلے میں ہے۔ وہ فنکار کی خالص فنکارانہ شخصیت کے اظہار کو شاعری تصور کرتا ہے۔

ایلپیٹ فن کے جذبات اور شخصی جذبات میں فرق کرتا ہے۔ وہ عام جذبات کو غفنی اور مخصوص جذبات کو فنی تصور کرتا ہے۔ فنی جذبات خالص جمالیاتی اور غیر فنی ہوتے ہیں۔ شخصیت سے گریز کا مفہوم یہ ہے کہ فنکار کو اپنی غیر فنکارانہ شخصیت کو خیر باد کہنا چاہیئے اور فنکارانہ شخصیت کی تکمیل پر زور دینا چاہیئے۔ یہ اسی صورت میں ممکن ہے کہ جب بقول ایلپیٹ، فنکار اپنی ذات کو ایسی چیز کے سپرد کر دے جو اس کی ذات سے زیادہ اہم اور قابل قدر ہو۔ اس طرح فن کار اپنی فنکارانہ شخصیت کی تکمیل کر سکتا ہے۔ اس طرح وہ نہ صرف یہ کہ قربانی ذات اور اپنی شخصیت کو کسی بالاتر مقصد کے حصول کے لیے سپردگی پر زور دیتا ہے بلکہ شعور کو پروان چڑھانے، تبدیلیوں سے باخبر رہنے اور تمام شاعری کو ایک زندہ وحدت سمجھ کر کرنے پر بھی زور دیتا ہے۔ اس کا مقصد



یہ ہے کہ شاعروں کو غم ذات کا نوحہ گریا خارجی مظاہر کا مصور نہیں ہونا چاہیئے۔ بلکہ اس سے بالاتر ہو کر اہم، گہر اور فاضل انفرادی نوعیت کے جذبات کو فن میں سمونا چاہیئے۔ شخصیت سے گریز کا دوسرا مفہوم یہ بھی ہے کہ فنکار کی شخصیت کو تجربات اور ان کے اظہار میں مزاحم نہیں ہونا چاہیئے، بلکہ جو تجربہ جس انداز سے ذہن پر مرتسم ہو، اس کو پوری شدت، توانائی اور اصلیت کے ساتھ معرض وجود میں آنا چاہیئے۔ اس طرح یہ دونوں نظریے یعنی فن میں شخصیت کا اظہار اور شخصیت سے گریز شاعر کی انفرادیت کی تشکیل کے لئے بہت ضروری ہیں اور دونوں کا منطقی نتیجہ ایک ہی ہے۔

فن شخصیت کا اظہار ہو یا شخصیت سے گریز مگر اس میں کلام نہیں کہ شخصیت ہی واسطہ درمیانی ہے اور فن کو اس سے کسی طرح مفر نہیں۔ اس لیے فن میں فنکار کی شخصیت کے جملہ عناصر شامل ہوتے ہیں تخلیقی عمل کے اولین لمحہ سے اس کے لمحہ آخر تک فن شخصیت کے پراسرار نہاں خانوں سے گذر ہوتا ہے اور اس میں شخصیت کا رنگ اور رس شامل ہوتا ہے۔ فنکار کا ذہن، وجدان، شعور و لا شعور، تخیل اور دوسری تمام صلاحیتیں فن کی تکمیل میں صرف ہوتی ہیں۔ اس لیے فن میں دو قسم کے عناصر شامل ہوتے ہیں۔ ایک فاضل شخصی عناصر اور دوسرے آفاقی عناصر۔ شخصی عناصر میں ذاتی خصوصیات اور انفرادی اوصاف شامل ہوتے ہیں۔ آفاقی عناصر میں روایتوں کی بنیادی لہر، عالمگیر قدریں، اجتماعی انداز و اسالیب وغیرہ شامل ہیں۔ فن میں شخصی یا ذاتی عناصر انفرادیت پیدا کرتے ہیں۔ اس لیے انفرادیت کو شخصیت کا نقش قرار دینا صحیح ہے۔ یہ نقش جتنا نمایاں، ممتاز اور دلکش ہوگا تخلیق اتنی ہی منفرد ہوگی۔ میر کی خستگی و رشتگی، درد کی صوفیانہ آگہی، غالب کی ندرت تخیل اور اقبال کے سوچتے جذبے سے ان کی انفرادیت کی شناخت ہوتی ہے۔ اگرچہ انفرادیت

مواد اور ہیئت کے حسین ترین امتزاج سے وجود میں آتی ہے۔ مگر اس کی شناخت فن کے مجموعی آہنگ اور اسلوب سے ہوتی ہے۔ بعض ایسے نئے شاعر بھی انفرادیت کی تکمیل کی طرف پیش قدمی کر رہے ہیں۔ جو روایت پرستی اور روایت شکنی دونوں سے گریز کر رہے ہیں۔

روایت اور انفرادیت کے بعد جدت اور ادبی بغاوت پر غور کرنا ضروری ہے۔ عام طور پر جدت کے دو مفہوم ہیں۔ ایک یہ کہ شاعری میں جدید مسائل، موضوعات، رجحانات اور عصری آگہی کو سمونا۔ دوسرے روایت کی ڈگ سے ہٹ کر نئے اسالیب کے انداز کا سہارا لینا۔ مگر جدت میں یہ دونوں مفہوم شامل ہیں۔ پہلا مفہوم جدت کا داخلی پہلو اور دوسرا خارجی پہلو ہے۔ اس لیے ہر ایسی شاعری کو جدید شاعری کہا جاسکتا ہے، جس میں تجربے اور تازگی کی جھلک ملتی ہے اور جس میں روایت سے گریز کا احساس ہوتا ہے۔

بعض لوگ جدت برائے جدت کے قائل ہیں۔ ایسی جدت بدعت ہے۔ ایسی جدت جو موضوع، مواد اور اسلوب کی ہم آہنگی سے وجود میں نہیں آتی اور شعری تجربے کے بطن سے جنم نہیں لیتی، جدت نہیں فیشن ہے یا کچھ اور سبے معنی اور غیر ضروری جدت اتنی ہی بری بات ہے جتنی روایت پرستی۔ جدت، محض نئی چیز کا اختراع بھی نہیں ہے فن کی سطح پر نئی چیزیں اس طرح وجود میں نہیں آتیں جس طرح صنعتی دنیا میں۔ شاعری چند چیزوں کو ملا کر ایک نئی چیز بنانے کا نام نہیں۔ جدت خارجی سطح پر پرانی ہیئتوں، تکنیکوں اور اسالیب کو نئے انداز سے برتنے کا فن ہے۔ عام طور پر مانوس اشیا کو یہ سمجھ کر نظر انداز کر دیا جاتا ہے کہ ان میں کوئی نیا اور دلکش گوشہ نہیں ہوتا۔ دراصل جدت مانوس اشیا کے ہمدردانہ مطالعہ اور ان کے مخفی گوشوں اور



نئے امکانات کی تلاش کا نام ہے۔ مانوس چیزیں لگاتار استعمال میں آنے کی وجہ سے اپنی تازگی کھودیتی ہیں اور اجنبی چیزیں غیر مانوس ہونے کی وجہ سے ہمارے لئے دلکش معلوم نہیں ہوتیں۔ اس لئے مانوس اشیا کے مخفی گوشوں کی نقاب کشائی ضروری ہے۔ یہ ایک دلکش عمل ہے۔ اس عمل سے ہم نئے استعجاب سے دوچار ہوتے ہیں۔ یہ استعجاب پرانی چیزوں میں نئے امکانات کی تلاش اور ان کے حصول سے پیدا ہوتا ہے۔ اس طرح جدت، شیا کی روحانی آشنائی کا عمل ہے۔ اشیا کی اس روحانی آشنائی کو اپنی گرفت میں لینے اور اس کو از سر نو ترتیب دینے کا نام جدت ہے۔

جدت میں روایت سے گریز، مانوس اشیا کے مخفی امکانات کی تلاش اور اشیا کی آشنائی کا عمل تو جدت ہے ہی۔ اس میں کسی قدر انفرادیت اور اختراع بھی شامل ہے۔ مگر دونوں میں ذرا فرق ہے۔ انفرادیت غیر روایتی عناصر کی فراوانی اور ان کی دلکش ترتیب سے ظہور میں آتی ہے۔ جدت روایتی عناصر کی نئی ترتیب اور پرانی روایتوں کے نئے امکانات کی جلوہ گری سے بھی وجود میں آ سکتی ہے جس طرح انفرادیت کلیتہاً روایتی عناصر سے پاک نہیں ہوتی۔ جدت روایتی عناصر کو از سر نو منظم کرنے میں غیر روایتی عناصر کو نہ صرف کام میں لاتی ہے بلکہ ان سے خاطر خواہ استفادہ بھی کرتی ہے مگر جس طرح انفرادیت میں غیر روایتی عناصر ثانوی حیثیت رکھتے ہیں، اسی طرح جدت میں غیر روایتی عناصر کی حیثیت ثانوی ہوتی ہے۔ مگر دونوں قسم کے عناصر اپنی اپنی حدود میں اہم ہوتے ہیں اور فن کے سفر میں روایتی عناصر کی قلب ماہیت ہوتی ہے۔ چونکہ جدت مانوس اشیا کے مخفی امکانات کی دریافت کا عمل ہے۔ اس لیے یہ عمل کسی نئی چیز کی تخلیق سے کم نہیں ہوتا۔ اختراع میں ایک نئی چیز سامنے آتی ہے اور زندگی کے ایک نئے چہرے کو سامنے لاتی ہے۔ اسی طرح مانوس اشیا کا مخفی گوشہ بھی زندگی کا ایک نیا پہلو ہوتا ہے۔ اس لیے جدت میں اختراع کی بلکی سی جھلک بھی شامل ہے۔

مانوس اشیا کے مخفی امکانات کا انکشاف دو سطحوں پر ہو سکتا ہے پہلی سطح خارجی سطح ہے جس میں ہیئت، تکنیک، اسلوب اور شعری زبان شامل ہے۔ اس سطح پر قدیم ساچوں اور اظہار کے ذریعوں کے مخفی امکانات کی دریافت ہوتی ہے اور یہ معلوم ہوتا ہے کہ ان کے ذریعہ کس کس نئے موضوع کو زیادہ بہتر طور پر پیش کیا جاسکتا ہے یہاں یہ واضح ہے کہ یہ عمل محض روایتی سطح پر نہیں ہوتا بلکہ حسب ضرورت ہیئت و اسلوب زبان اور تکنیک میں تبدیلیاں بھی کی جاتی ہیں۔ دوسری سطح پر پرانے موضوعات اور مواد کو اس نظر سے دیکھا جاتا ہے کہ ان میں کون کون سے ایسے گوشے ہیں جن کو ابھی تک چھوا نہیں گیا ہے۔ اس بارِ جدت کا عمل فن کے داخلی اور خارجی پہلوؤں کے مخفی گوشوں اور نئے امکانات کی دریافت کا عمل اور اس دریافت کو نئی صورت گری بخشنے کا فن ہے۔

جدت محض سرسری تلاش کا حاصل نہیں اس کے لیے سرگرم جستجو اور ذہنی فلذی کو ضرورت ہے۔ کسی نئی چیز کا اختراع جتنا مشکل ہے۔ پرانی چیز کو نئی زندگی عطا کرنا اس سے زیادہ مشکل ہے۔ اس عمل کے لیے بھی فنی شعور، تخلیقی ذہن اور فنکارانہ پاکدستی کی ضرورت ہے۔ جدت کے عمل کی دوڑیں ہیں پہلی سطح پر فنکار پرانی چیزوں میں نئے گوشوں کی تلاش کرتا ہے اس کی حیثیت ایک مہم جو کی ہوتی ہے اور دوسری سطح پر وہ ان چیزوں کو مرتب کرتا ہے۔ اور اس کی حیثیت ایک شاعر کی ہوتی ہے۔ اس لیے جدت میں جستجو اور صناعتی کی خصوصیات ہوتی ہیں جستجو کا حاصل استعجاب عطا کرتا ہے۔ اور صناعتی کا حاصل سرخوشی۔ چنانچہ جدت استعجاب اور خوشی دونوں چیزیں عطا کرتی ہے۔ فن اسی مفہوم میں مسرت کے ذریعہ بصیرت عطا کرتا ہے۔ مختصراً یہ کہ جدت روایت کے لطف سے نمودار ہوتی ہے۔ مگر روایت بدستی سے انحراف کرتی ہے۔ یہ انحراف فن کی داخلی اور خارجی دونوں سطحوں پر ہوتا ہے۔ ایک طرف اس میں نئے موضوعات اور اسالیب شامل ہیں۔ دوسری طرف پرانے موضوعات اور اسالیب کے خارجی اور داخلی پہلوؤں کے مخفی امکانات کی



دریافت اور ان کی از سر نو تنظیم شامل ہے جو قاری کو استعجاب اور سرخوشی عطا کرتی ہے۔

گذشتہ سطور میں روایت سے انفرادیت اور جدت کے تعلق کی نوعیت پر غور کیا گیا ہے۔ اب روایت اور بغاوت کے رشتہ پر گفتگو کر لینی چاہیے۔ جب مردہ روایت اپنے غیر ضروری وجود کے لیے مُصر ہوتی ہے یا تخلیقی عمل کی راہ میں رکاوٹ بنتی ہے یا اپنی فطری لچک کھو کر جامد ہو جاتی ہے۔ یافن اور زندگی کے سرچشمہ سے جدا ہو کر تجربوں کے اظہار کی سلاجیت کھودتی ہے۔ یا روایت نئے تجربوں کی تجسیم کرنے میں ناکام رہتی ہے تو ادبی روایت سے بغاوت کا عمل ناگزیر بن جاتا ہے۔ جو روایت بغاوت کی زد پر آتی ہے، اس پر بغاوت کا اثر ضرور ہوتا ہے۔ کبھی کم اور کبھی زیادہ۔ جو روایتیں زندگی کے سرچشمہ سے وابستہ ہوتی ہیں وہ بغاوت کی زد پر لچک چاتی ہیں اور ٹوٹنے سے بچ جاتی ہیں۔ جو روایتیں فن اور زندگی سے علیحدہ ہو جاتی ہیں وہ بغاوت کی زد پر ٹوٹ جاتی ہیں۔ ادبی بغاوت کی نوعیت ایسی ہی ہے۔ ادبی بغاوت پرانی ہیئتوں، اسالیب، تکنیک اور زبان کے خلاف یلغار کرتی ہے اور ان کی شکست و ریخت کرتی ہے۔ کسی پھٹتے ہوئے بم کی طرح بغاوت کی لاتعداد سمتیں ہوتی ہیں۔ بغاوت کا اثر موضوع و مواد سے لے کر ہیئت و اسلوب تک ہر پہلو پر ہوتا ہے۔ روایت ” مذاقِ عصر“ کا احترام کرتی ہے۔ مگر بغاوت ” مذاقِ عصر“ کی پابند نہیں ہوتی۔ روایت ماضی کی پرستش کرتی ہے اور حال میں ماضی کو جوں کا توں رکھنے پر اصرار کرتی ہے۔ بغاوت ماضی سے بے زار اور حال سے نا آسودہ ہوتی ہے۔ اس لیے بغاوت میں روایت کی شکست کا عمل لازمی طور پر شامل ہوتا ہے۔ ادبی بغاوت کی زد پر روایت کے زندہ عناصر باقی رہ جاتے ہیں اور مردہ عناصر تباہ ہو جاتے ہیں۔ بغاوت کی انادیت اور عظمت کو وہ اسباب اور محرکات متعین کرتے ہیں جنہوں نے اس کو جنم دیا ہے۔ اس لیے ہر ادبی و شعری بغاوت یکساں

اہمیت اور اخراجات کی حامل نہیں ہوتی۔ وہ بغاوت جو فیشن اور فارمولے کے تحت انفرادی طور پر کی جاتی ہے۔ وہ "کارہیکاراں" سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔ جیسا کہ آج کل بعض شاعروں کے یہاں نثری غزل، نثری نظم اور مہل گوئی کی صورت میں نظر آتا ہے۔ مگر وہ ادبی بغاوت جو عصری تقاضوں کے تحت وجود میں آتی ہے، دور رس اور دیرپا ہوتی ہے۔ ادبی بغاوت کے دو پہلو ہوتے ہیں۔ ایک تخریبی اور دوسرا تعمیری۔ انہیں منفی اور مثبت پہلو بھی کہہ سکتے ہیں۔ تخریبی اور منفی پہلو سے مراد شکست و ریخت کا عمل ہے جس میں بغاوت اپنے سامنے آنے والی ہر چیز کو توڑ دیتی ہے۔ تعمیری اور مثبت سے مراد ایک نئی اور بہتر شے کی تشکیل و تعمیر ہے۔ اگرچہ بغاوت میں تخریبی عمل شدید اور ہمہ گیر ہوتا ہے، مگر تعمیری عمل بھی کسی نہ کسی درجہ میں ضرور جاری رہتا ہے۔ یہ دونوں عمل ساتھ ساتھ جاری رہتے ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ تخریبی لہر پہلے رواں ہوتی ہے اور تعمیری لہر اس کے پیچھے چلتی ہے۔ بغاوت انہیں دونوں لہروں کے عمل اور رد عمل سے مرکب ہے۔ اس طرح بغاوت کی تخریبی لہر کو شکست و ریخت کا عمل اور اس کی تعمیری لہر کو قدیم اسالیب اور سلیسوں کی تبدیلی اور نئی سلیسوں کی بازیافت کا عمل کہہ سکتے ہیں۔ محض تخریبی عمل بے معنی ہے۔

ادب اور زندگی میں نئے پن اور پرانے پن کا تصور اضافی ہے۔ جو چیز آج پرانی ہے وہی کل نئی تھی۔ جو چیز آج نئی ہے کل پرانی ہو جائے گی۔ قدامت اور جدیدیت کا ایک تصور یہ ہے کہ ہر وہ چیز جو آج موجود ہے نئی ہے۔ مگر یہ تصور غیر منطقی ہے۔ کسی چیز کا محض موجود ہونا اس کے نئے پن کی دلیل نہیں ہو سکتا۔ دوسرا تصور یہ ہے کہ ہر وہ چیز جو آج خواہ نئی ہو یا پرانی۔ جو نئے دور کے مزاج سے ہم آہنگ ہے، نئی ہے۔ بغاوت سے پہلی قسم کی چیزوں کی شکست و ریخت ہوتی ہے اور دوسرے انداز کی چیزیں باقی رہ جاتی ہیں۔ اس لیے نئی چیز وہی ہے جو عصری آگہی، نئی حسیت اور نئے شعور سے متصف ہو اور نئے تقاضوں کا ساتھ دینے کی اہلیت رکھتی ہو، مگر ہر نئی چیز کچھ مدت کے بعد پرانی ہو جاتی ہے اور



پُرانی چیز بغاوت کے عمل سے از سر نوئی ہو جاتی ہے۔ اس لیے بغاوت کا کام چیزوں کی شکست و ریخت ہی نہیں بلکہ ان کی قلبِ مہسبت اور پرانی چیزوں کو نئی زندگی عطا کرنا ہے جو جدید شاعر فلیشن اور فارمولوں کے تحت محض پرانی روایتوں، اسالیب اور ہیئتوں سے انحراف اور انکار کرتے ہیں، وہ باغی نہیں ایڈونچرسٹ ہیں اور ادبی بغاوت کے مفہوم سے نا بلد ہیں۔ بے معنی اور بے سنگم الفاظ کے ڈھیروں کو تخلیق کا درجہ نہیں مل سکتا۔

ادبی بغاوت کی اہمیت کا اندازہ اس کے مقصد کی بلندی سے ہوتا ہے۔ یہ مقصد اعلیٰ بھی ہو سکتا ہے اور ادنیٰ بھی۔ اعلیٰ مقصد یہ ہے کہ بغاوت میں تخریب کے ساتھ تعمیر کا پہلو بھی ہو۔ ادنیٰ یہ ہے کہ اس کا مقصد محض تخریب ہو۔ اس کے علاوہ ادبی بغاوت کا اندازہ اس کے نتائج اور اثرات سے بھی ہوتا ہے۔ جو ادبی بغاوت وقتی، ورنہنگامی ہوتی ہے۔ اس کا دائرہ اثر محدود اور کمزور ہوتا ہے جو ادبی بغاوت دؤر رس اور ہمہ گیر ہوتی ہے۔ اس کا دائرہ اثر وسیع ہوتا ہے۔ انفرادی بغاوت بھی محدود ہوتی ہے۔ اس کے کے مقابلہ میں، جتنا عی بغاوت بے کراں ہوتی ہے جو اپنے دور کے مفروضات سے جنم لیتی ہے۔ اس لیے روایت اور بغاوت میں فرق ہے جو کوئی تنقیدی نظر سے دیکھنا ضروری ہے اور ادبی بغاوت اور بغاوت کے فرق کو سمجھنا ضروری ہے۔ بغاوت کی فطرت میں انتشار کی خصوصیت ہوتی ہے۔ یہ محض ایک طرفہ عمل نہیں، بلکہ عمل اور رد عمل کا ایک مسلسل عمل ہے۔ بغاوت کی ایک لہر دوسری تخریبی لہروں کو جنم دیتی ہے اور وہ تخریبی لہریں دوسری تخریبی لہروں کو جنم دیتی ہیں۔ بغاوت کا عمل فن کی دو سطحوں پر رونما ہوتا ہے۔ خارجی سطح اور داخلی سطح پر یہ عمل ایک مرکز سے چاروں طرف کو پھیلتا ہے۔ اور پھر چاروں طرف کے مرکز کی طرف پلٹتا ہے۔ اس لیے بغاوت کے عمل میں انتشار کی کیفیت گرداب کی سی ہوتی ہے اس میں شدت، طاقت، جذباتیت

کے عمل میں انتشار کی کیفیت گرداب کی سی ہوتی ہے۔ اس میں شدت، طاقت، جذباتیت اور گھٹن گرج ہوتی ہے۔ جس سے روایت اور اس کے عناصر کی قلب ماہیت ہوجاتی ہے۔ بغاوت انفرادی بھی ہوتی ہے اور اجتماعی بھی۔ کسی دور میں ایک یا چند فنکار بدعزم خود بغاوت کرتے اور ادبی روایات کے جوں کو توڑتے ہیں۔ بعض دور بغاوت کے لیے سازگار ہوتا ہے۔ اس طرح انفرادی بغاوت کسی فنکار کی وہ ذاتی کوشش ہے جو وہ روایتوں کی شکست و ریخت کے ذریعہ مواد و ہیئت کو اپنے فکر و فن کے تابع کرنے کے لیے کرتا ہے۔ اجتماعی بغاوت کسی دور کے باشعور فنکاروں کا ایسا فطری رد عمل ہے، جو فن کو اپنے دور کے تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کے لیے رونما ہوتا ہے۔ جدید فنکاروں کی باطنی کوششیں دو طرح کی ہیں۔ پہلی محض فیشن اور فارمولے کے تحت دوسری چند باشعور شاعروں کی انفرادی کوششیں جو ان کے شعری تجربوں کے لیے ضروری نہیں تھیں۔ اگر ضروری تھیں تو اس کے لیے معقول وجہ تراز چاہیے۔ اس لیے نئے چہروں کو غور سے دیکھنا چاہیے۔ کیونکہ ہمتوں نے اپنے دھڑ پر نقلی چہرے لگا رکھے ہیں۔

مختصراً اس گفتگو کا حاصل یہ ہے کہ فن کی بنیاد روایت پر ہوتی ہے۔ کوئی فنکار خواہ کتنا ہی جدید اور منفرد ہونے کا دعویٰ کرتا ہو روایت سے یکسر بے نیاز نہیں ہو سکتا۔ فن میں اجتماعی اور انفرادی عناصر ہوتے ہیں۔ انفرادی عناصر شخصیت کی دین ہوتے ہیں۔ ان میں غیر روایتی یعنی انفرادی عناصر کی فراوانی اور ان کی نئی تہذیب و تربیت سے انفرادیت پیدا ہوتی ہے جو اگرچہ مواد اور ہیئت دونوں سے جھلکتی ہے۔ مگر اس کا اس طرح اظہار اسلوب کی صورت میں ہوتا ہے۔ روایت میں زندہ اور مردہ عناصر ہوتے ہیں۔ زندہ عناصر کی نئی ترتیب پرانی چیزوں میں نئے پہلوؤں کی تلاش اور ان کے مخفی امکانات کی بازیافت کے عمل کو جدت کہتے ہیں۔ انفرادیت اور جدت کے عمل سے گذر کر ادبی بغاوت کا دائرہ کار شروع ہوتا ہے۔ مردہ روایتوں کے جبر کے خلاف بغاوت کا نخل ناگزیر پڑتا ہے۔



بغاوت میں پہلی لہر تخریبی ہوتی ہے جو آگے آگے چلتی ہے۔ اس کے پیچھے دوسری تعمیری لہر آتی ہے۔ اس لیے ادبی بغاوت کا پہلا کام روایتوں کی توسیع و تبدیلی نیز شکست و ریخت ہے۔ اس کے بعد نئی روایتوں کی طرح ڈالنا ہے۔ جو لوگ تاریخی تسلسل اور زندگی اور فن کے رشتہ کو پس پشت ڈال کر بہ زعم خود انفرادیت، جدت اور بغاوت کے علمبردار بنتے ہیں، وہ روایت کے تخلیقی سفر اور فن کے سچے مزاج داں نہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ جدیدیت روایت سے ماورا نہیں۔ سچی جدیدیت روایت کے بطن سے جنم لیتی ہے۔ وہ نفت اذ جو جدیدیت کو فن اور زندگی کے تعلق اور تسلسل نیز اس کی بنیادی اقدار سے الگ کر کے دیکھتے ہیں، وہ اس کو غلامی میں معلق کرتے ہیں۔ سچی جدیدیت، اپنے دور کے تمام تقاضوں کا احترام کرتی ہے۔ نئے انکار کو اپنے دامن میں جگہ دیتی ہے۔ نئے اسالیب اور فنی سانچوں کا نیز مقدم کرتی ہے۔۔۔ در یہ کام جمالیاتی اور معنوی دونوں سطحوں پر کرتی ہے۔ مگر روایت کے بنیادی تقاضوں کو فراموش نہیں کرتی۔ گویا سچی جدیدیت، اپنے دور کے تمام فکری و جمالیاتی تقاضوں کے انجذاب کے ساتھ روایت کا بالیدہ، ارتقائی اور تخلیقی اظہار ہے۔ اگر باب ”تدیم اردو شاعری“ روایت اور تجربے کی نوعیت، ہے جس میں روایت اور تجربے کی نوعیت کو واضح کر کے اس پس منظر کو ابھارا ہے جس پر جدیدیت کی تصویر رقص کرتی ہے۔

# قدیم شاعری

## روایت اور تجربے کی نوعیت

اُردو شاعری کے ابتدائی دور میں، ہندی فارسی روایات ایک دوسرے سے گہلی ملتے نظر آتی ہیں۔ شعرا نے زبان، تکنیک، اسلوب، اصناف اور شعری روایات کی سطح پر دونوں زبانوں کے عناصر سے فائدہ اٹھایا ہے۔ دکنی شاعروں نے ہندی چھندوں کے ساتھ فارسی عروض، ہندی ہیئتوں کے ساتھ فارسی صنعتیں اور بعض روایات مثلاً امر دہستی کے ساتھ ہندی روایات مثلاً عورت کی طرف سے اظہارِ عشق کو قبول کیا۔ اس دور کی زبان پر بھی ہندی اور فارسی کا ملا جلا اثر نظر آتا ہے۔ مگر آگے چل کر ہندی کی طرف سے بے نیازی برتی گئی اور فارسی اصناف و اسالیب کی طرف توجہ ہو گئی۔ اس منزل پر پہنچ کر ایک طرف اردو شاعری ہندی روایات اور اسالیب سے انحراف کر رہی تھی اور دوسری طرف فارسی اصناف و اسالیب کو مثالی سمجھ کر ان کی بہو تقلید کر رہی تھی۔ اس عمل کے نتیجے میں دونوں زبانیں رجحانات نظر آتے ہیں۔ ایک فارسی ہیئتوں کی تکمیل کا اور دوسرا عروض و بلاغت کی روشنی میں جدت پیدا کرنے کا۔ چونکہ ۱۸۵۷ء سے پہلے ہندوستان میں کوئی ایسا معاشی و سماجی



انقلاب نہیں ملتا۔ جو زندگی کو نئے افق سے آشنا کرتا۔ اس لیے اس دور کے تہذیبی منظر میں بھی کوئی عظیم تبدیلی نظر نہیں آتی۔ پھر بھی ہمارے شاعروں نے اپنی اپج کا اظہار کرنے سے گریز نہیں کیا۔ اور محدود قسم کی جدت سے کام لیا۔ یہ جدت روایت سے بچ کر چلنے، زبان کو نئے انداز سے برتنے، اسلوب کو صیقل کرنے اور ہیئتوں میں ہلکے سے تغیر کی صورت میں نظر آتی ہے۔ چنانچہ سطور ذیل میں ابتر اسے ۸۵ء تک روایت اور جدت کا ایک مختصر سا خاکہ پیش کیا گیا ہے۔ اس خاکہ میں دو رنگ ہیں۔ پہلا فارسی اصناف و اسالیب کے دائرہ کی جدتوں کا رنگ ہے، جس میں غزل، مثنوی، مرثیہ، رباعی، مسمط اور نظم کی ہیئت کے تجربوں کے ساتھ مستزاد اور ضائع لفظی و معنوی کی جدتیں شامل ہیں۔ دوسرا ہندی اصناف و اسالیب کا رنگ جس میں رس اور اندر سمھا کا تجربہ ہندی اصناف سمجھن مثلاً گیت، دوہا، چوبولا، چوپائی وغیرہ اور ہندوستانی سنگیت کی دھنوں میں ڈھلی ہوئی شعری تخلیقات مثلاً ٹھمری وغیرہ کے تجربات شامل ہیں۔

**غزل کی ہیئت میں تجربے** | غزل کی ہیئت میں لچک نہیں مطلع سے مقطع تک ہر شعر ایک ہی سانچہ میں ڈھلا ہوا ہوتا ہے۔ جس میں بحر اور قافیہ کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ ایک مثالی غزل میں مطلع، اشعار اور مقطع کا ہونا ضروری ہے۔ مقطع کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ باقی اشعار کے دونوں مصرعوں میں قوافی آتے ہیں۔ بعض غزلوں میں ردیف بھی ہوتی ہے۔ ہمارے قدیم شاعروں نے بحر و قوافی کے دائرے میں لچک پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔

میشتر اردو غزلیں فارسی بحر میں ہیں۔ ان میں بعض بحر ہمارے مزاج سے

ہم آہنگ ہیں بعض بحر میں ہمارے مزاج سے مطابقت نہیں رکھتیں۔ اسی بحر میں محض  
تادراکلامی اور عروض دانی کے جوہر دکھانے کے لیے غزلیں کہی گئیں۔ اسی بنا پر بعض  
اوزان کو پسندیدہ اور بعض کو ناپسندیدہ قرار دیا گیا ہے۔ پسندیدہ اوزان کو ”مطبوع“  
اور ناپسندیدہ اوزان کو ”نامطبوع“ کہتے ہیں۔ نامطبوع اوزان میں لکھی گئی غزلوں کو  
کسی حد تک روایت سے انحراف کہا جاسکتا ہے۔

ارے دل کچھ انہیں تیری خبر نہیں تیری چاہت میں نگوڑے اثر نہیں

(انشاء)

عجب نشاط سے جلا دے کہ جلمے میں ہم آگے کہ اپنے سایہ سے سرپاؤں سے ہے دو قدم آگے

(غالب)

اس طرح قدام کے یہاں بعض غزلیں بحر طویل میں نظر آتی ہیں۔ بحر طویل ایک  
آزمائش ہے۔ اس میں ایک معمولی بات کو بھی زیادہ الفاظ میں بیان کیا جاتا ہے۔ شاعر کی  
تادراکلامی اور تخلیقی قوت کا انحصار اس بات پر ہے کہ بحر طویل میں شاعر کس حد تک  
اطناب کے عیب سے بچ سکتا ہے۔

گل رخا سیم تنامہر قدام لب تر رشک در گوہر و الماس ترے دانت ہیں مرجان  
اسے ہری چہرہ خوش الحان دہن صاف ہے جام شکوہ شیر و نبات و قند میں زندان  
(واجد علی شاہ اختر)

ہوئے باندھ کے تکیہ جو گوشہ گزیں وہی ہیں گے زمانے میں اہل یقیں  
کوئی سلطنت اس کو پہنچتی نہیں سرو سایہ بال ہمسای کی قسم  
(انشاء)

اُردو شاعری پر ”موشحہ“ اور ”یک رکنی“ شعر کی روایات کا اثر بھی دکھائی دیتا ہے۔  
”موشحہ“ کی تعریف کرتے ہوئے مولوی عبدالرحمن نے لکھا ہے کہ :



” جس میں شاعر مختلف الآخر اجزائے شعر بہم پہنچاتا اور سلسلہ وار پروتا چلا جاتا ہے اور کئی کئی مجموعوں کو بیت قرار دیتا ہے اور ایک ایک بیت میں کئی کئی قوافی کا انتزاع کرتا ہے اور اجزائے شعر کے اوزان میں کہ ہم وزن اجزا ایک خاص ترتیب سے جو ابتدا میں برقی ہے تا بہ آخر پہلے در پہلے چلے آتے ہیں“<sup>۱</sup> چونکہ ”موشحہ“ میں ہر مصرع میں مساوی الوزن اجزا ہوتے ہیں۔ اس لیے انہیں بڑھایا جاسکتا ہے اور ان سے بحر طویل کا کام لیا جاسکتا ہے۔ عبدالرحمن یک رکنی شعر کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ :

” ایک رکنی شعر جسے اقصر الشعر کہنا چاہیے شعر طویل کی حقیقت اس سے زیادہ نہیں کہ کئی کئی مصرعوں پر ایک مصرع کا اطلاق کر لیا جائے۔ اس لیے ایک رکنی شعر سے شعر طویل پیدا ہوا اور وہی ”موشحات“ کے تنوع کا باعث بنا۔“<sup>۲</sup>

اس طرح کی ایک دل چسپ چیز مصحفی کے غلات انشا کی ”موجود بحر طویل ہے“<sup>۳</sup> یہ فارسی میں ایک رکن کی تکرار سے طویل ہوتی گئی ہے۔ اردو میں اس کی مثال نظمیں اکبر آبادی کے یہاں ملتی ہے :

” ایک دن باغ میں جا کر، چشم حیرت زدہ واکر، جامہ صبر تباہ کر، طاثر ہوش اڑا کر، شوق کو راہ نہا کر، مرغِ نظارہ اڑا کر، دیکھیں رنگت جو چین کی، خوبی فسرین و سمن کی، شعل غنچوں کے دہن کی، ناز کی لالہ کے تن کی، تازگی گل کے

<sup>۱</sup> مرآۃ الشعراء (۱۹۲۲) جمید برقی پریس دہلی ص ۳۶

<sup>۲</sup> مرآۃ الشعراء (۱۹۲۶) جمید برقی پریس دہلی ص ۳۵

<sup>۳</sup> محمد حسین آزاد: آب حیات (۱۹۶۷) اسرار کوی پریس الہ آباد ص ۳۸۱

بدن کی۔ کشت مہزے کی ہری تھی، نہر بھی ہر بھری تھی، ہر خیاباں میں تری تھی،  
 ڈال ہر گل کی ہری تھی، خوش نسیم سحر تھی، سرد و شمساد و صنوبر، سنبل و سوسن و  
 عرعر، نخل میوے سے رہے بھر، نفس باد معین، درود و وار معطر، کہیں قمر کی  
 تھی مطوق، کہیں انگور معلق، نلے بلبل کے مدق، کہیں غوغائی کی بق  
 بق، اس قدر شاد ہوا دل، مثل غنچے کے کھلا دل، غم ہوا کشتہ و سبیل، شاد  
 خاطر سے گئی مل، خرمی ہو گئی حاصل، روح بالیدہ ہو آئی، شان قدرت  
 دی دکھائی، جان سی جان میں آئی، باغ کیا تھا گویا اللہ نے اس باغ  
 میں جنت کو اتارا،<sup>۱</sup>

اس طرح کے چھ مصرعے اور ہیں۔ ایسا لگتا ہے گویا اللہ نے اس باغ میں جنت کو اتارا۔  
 مصرعے پر نظیر نے کچھ مساوی الوزن مکروں کا اضافہ کر دیا ہے اور یہ اضافہ غالباً  
 قوالوں کی ضرورت کے پیش نظر کیا ہے۔

بحر طویل کے برعکس قدما نے چھوٹی بحر وں میں بھی طبع آزمائی کی ہے۔ چھوٹی  
 بحر کی غزل میں کم سے کم الفاظ میں بڑے سے بڑے مضمون کو اس طرح ادا کیا  
 جاتا ہے کہ اس میں ابہام پیدا نہ ہو بلکہ ایجاز کا حسن پیدا ہو جائے۔

بوسہ رخ دو ہمیں      دل ہم اپنا دیں تمہیں  
 درد دل اپنا صنم      کیوں نہ ہم تجھ سے کہیں

(ربہادر شاہ ظفر)

اس غزل کا وزن نا علاتن فاعلاتن، فاعلاتن فاعلاتن ہے۔ اس وزن کے بارے میں  
 خواجہ تہور حسین لکھتے ہیں کہ ”یہ وزن غیر مروج ہے لیکن اس سے ظفر کی جدت طرازی



ضروری جھٹکتی ہے یہ

اگرچہ مثنوی کی بحر حتمی طور پر طے نہیں ہیں۔ پھر بھی سات بحر میں مثنوی کے لیے پسندیدہ قرار دی گئی ہیں۔ انہیں بحر دہ میں اردو کی بیشتر مثنویاں لکھی گئی ہیں۔ اس کثرت استعمال سے ان بحر دہ کو مثنوی کی بحر کہا جانے لگا ہے۔ قدما نے مثنوی کی پسندیدہ بحر دہ میں غزلیں لکھ کر روایت سے کسی قدر انحراف کیا ہے۔ طبیعی کا مطلع ہے:

تہے ہاتھ میں شاہِ جم جہام اچھو ہشت نعل میں دل آرام اچھو  
اس بحر کا نام متقارب مثنوی مقصود رکھ دیا ہے اور اس کا وزن فعولن فعولن فعول  
ہے۔ اس بحر میں شاہ نامہ فردوسی، بوستان سعدی اور مثنوی سحر البیان ہیں۔ میر کی یہ  
غزل اس بحر میں ہے۔

نقییرانہ آئے صد اگر چلے میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے  
قد لے نے عربی بحر دہ کے ساتھ ہندی بحر دہ کو بھی اپنایا ہے۔ اگرچہ ہندی بحر دہ عام  
نہیں ہو سکیں۔ پھر بھی سودا نے اپنے مثنویوں میں میر نے اپنی غزلوں میں اور نظیر نے اپنی نظموں  
میں ہندی بحر دہ سے کام لیا ہے۔ اس سلسلہ میں بہادر شاہ ظفر کو بھی فرا موٹ نہیں کیا  
جاسکتا۔ چونکہ اردو اور ہندی میں بعض بحر میں مشترک ہیں اس لیے ہندی بحر دہ کی طرف  
نظر گئی ہے۔ ڈاکٹر گیان چند بھین اپنے مضمون ”اردو ہندی عروض کے مشترک مقامات“  
میں رقم طراز ہیں:

”ہندی کے کئی چھند اردو بحر دہ کا نقاب پہن کر کھلم کھلا اردو شاعری میں گھس  
آئے ہیں“

۵۰ بہادر شاہ ظفر: فن اور شخصیت ۱۹۶۵ء، اردو اکیڈمی سندھ کراچی۔ ص ۲۳۴  
۵۱ ارغوان مالک (مرتبہ مجلس ارغوان مالک) ۱۹۶۸ء، دہلی۔ ص ۶-۵

اس ضمن میں ایک دوسری جگہ لکھتے ہیں کہ :

”اردو کی ہندی بھرواقعی ایک بحر بے پایاں ہے۔“ ۷۵

”دکنی شاعری میں ابتدا میں متعدد بحر میں استعمال کی گئیں اور انہیں کے حلو میں

ہندی کی چوہ پاتی اور سویتل کے چند (اوزان) اردو میں چلے آئے جو بالترتیب

ہمارے مٹھن اور شانزدہ رکنی اوزان کے برابر ہیں۔“ ۷۶

انٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوانے کام کیا

دیکھا اس بیمار تکی دل نے آخر کام تمام کیا

اردو کی یہ بحر جس میں بیتر کا مندرجہ بالا مطلع ہے۔ سویتا سے مشابہ ہے اور اس کو بحر متقارب

میں شمار کیا جاتا ہے۔ جس کو گویا ان چند جہین نے اردو کی ہندی بحر کہا ہے۔

بہادر شاہ ظفر نے ہندی اوزان سے استفادہ کیا ہے اور ان اوزان میں بعض

خوش گوار تبدیلیاں کر کے دائرہ غزل میں وسعت اور دل کشی پیدا کی ہے۔

زلف میں بل اور کاکل پر خم پیچ کے اوپر پیچ پڑا

وہ ہوتی سرکش یہ ہوتی ہریم پیچ کے اوپر پیچ پڑا

اس کا وزن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن ہے۔ فعل فعلن کی جگہ فعلن فعلن

بھی آسکتا ہے۔ اردو کی یہ بحر ”منجری“ سے ملتی جلتی ہے۔ منجری میں صرف ایک گرو زیادہ

ہوتا ہے۔ منجری قیس ماترا کا وزن ہے۔

مری آنکھ بند تھی جب تلک وہ نظر میں نورِ جمال تھا

کھلی آنکھ تو نہ خبر رہی کہ وہ خواب تھا یا خیال تھا



یہ غزل بحر کامل میں ہے مگر عربی میں مسدس مستعمل ہے اور فارسی میں مثنوی ہندی میں "من نہیں  
چھند" بحر کامل مسدس کے مساوی ہے۔ بحر کامل مثنوی کے وزن پر ہندی بحر "اگیتا ہرستفا عین  
آٹھ بار" ہے جس کو ہر گیت کا بھی کہتے ہیں۔ ہندی اور فارسی میں یہ وزن کامل مثنوی مستعمل ہے۔  
مگر عربی میں مسدس ہی آتا ہے۔ بہا ور شاہ ظفر کی غزلوں میں اس طرح کی اور بھی بہت  
سی مثالیں ہیں۔

نظیر نے ہندی بحر اور اس کے متوعات کو کامیابی سے برتا ہے۔ اس طرح کی نظموں میں  
ہولی۔ ہولی کی بہار نایک شاہ گرو۔ جنم کنہیا۔ موسم زمستان۔ پری کا سراپا۔ کلجنگ۔ بنجارہ نا۔  
مہا دیو جی کا بیاہ۔ برہ کی آگ۔ چڑیوں کی تسبیح وغیرہ ہیں۔

شعرا نے اپنی قادر الکلامی کے جوہر دکھانے کے لیے اسی پر اکتفا نہیں کیا بلکہ انھوں  
نے بعض غزلوں کو ایسی لچک دار بحر میں لکھا کہ اس کی تقطیع کئی کئی اوزان میں ہو سکتی  
ہے۔ اس طرح کی جدتیں صنعت کہلاتی ہیں۔ اس لیے اگر ایک شعر کی کئی اوزان میں تقطیع  
ہو تو اس کو "صنعت متلون" کا نام دیا جاتا ہے۔ مثلاً انشا کا شعر ہے

بیٹھے جہاں میں غیر سب مجھ کو بلاتے ہو عبث

دل کو کرٹھا کر اور بھی دل کو جلاتے ہو عبث

مفتعلن، مفاعیلن، مضعلن، مفاعیلن

مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن

یہ شعر مندرجہ بالا دو اوزان میں تقطیع ہوتا ہے۔ اردو شاعروں نے غیر مروج اوزان  
ہندی وار دو کی مشترکہ بحر دو یا دونوں کے امتزاج سے نئے اوزان میں غزلیں لکھ کر  
جدت پسندی کا ثبوت دیا ہے۔ بعض شعرا نے طویل و خفیف بحر دوں میں طبع آزمائی کی ہے  
اور بعض نے صنعت متلون کو برتا ہے اس طرح کی جدت پسندی قادر الکلامی کا اظہار ہے۔  
غزل کی ہیئت میں دوسری جدت قافیہ کے دائرہ میں نظر آتی ہے۔ اردو میں علم

قافیہ عربی و فارسی سے آیا اور غزل میں اس کا اہتمام بڑی احتیاط اور چابکدستی سے کیا جاتا رہا۔ قدمائے یہاں اگرچہ عیوبِ قوافی نظر آتے ہیں، مگر ان عیوب سے شعر کو پاک رکھنے کی تحریک بھی بڑی جاندار رہی ہے۔ استاد کی شاگردی کی روایت نے غزل کے شعروں سے عیوبِ قافیہ کو دور کرنے میں اہم خدمات انجام دی ہیں۔ قافیہ کے سلسلہ میں پہلی جدت عجیب و غریب مہلق و مشکل اور جلی قوافی کے استعمال میں نظر آتی ہے۔

شبیبہ قامت موزوں مرا ہر ایک مصرع ہے      نہیں دیواں تصاویر حسینان کا مرقع ہے  
(ناسخ)

اس طرح بعض غزلیں مشکل زمینوں میں نظر آتی ہیں۔ ردیف اور قافیہ سے غزل کی زمین کا تعین ہوتا ہے۔ طویل ردیف اور مشکل قوافی زمین کو مشکل بناتے ہیں۔ انشا و مصحفی کے معرکوں میں ایسی مشکل زمینیں ملتی ہیں۔

سر مشک کلبے تیرا تو کا فور کی گردن      نے موئے پری ایسے نہ یہ حور کی گردن  
(مصحفی)

توڑ دوں گا خم بادہ انگور کی گردن      رکھ دوں گا وہاں کاٹ کے ایک حور کی گردن  
(انشا)

زہرہ کی جو آئی گف ہاروت میں انگلی      کی رشک نے جادیدہ ماروت میں انگلی  
(مصحفی)

دیکھ اس کی پڑی خاتم یا قوت میں انگلی      ہاروت نے کی دیدہ ماروت میں انگلی  
(انشا)

ان مشکل زمینوں میں جب ردیف طویل ہو جاتی ہے تو شاعر کی قادر الکلامی کا مزید جوہر کھلتا ہے۔



سدا ہے اس آہ و چشم تر سے فلک پہ بجلی زمیں پہ باراں  
نکل کے دیکھو فلک اپنے گھر سے فلک پہ بجلی زمیں پہ باراں

(شاہ نصیر)

قدما کے ذوق کی تشفی محض اس انداز سے نہیں ہوتی تھی بلکہ وہ اپنے اوپر مزید پابندیاں  
عاید کر لیتے تھے اور بعض اشعار میں دو دو نیز تین تین قافیے لاتے تھے اس کو صنعت  
ذوالقافیتین کہتے ہیں۔

مضمون صغائر قد کا قیامت سے لڑ گیا قیامت کے آگے سر و خجالت سے گڑ گیا

(رائس)

پہلے مصرع میں قیامت اور لڑ گیا اور دوسرے مصرع میں خجالت اور گڑ گیا قوافی ہیں لیکن  
دونوں مصرعوں کے دونوں قوافی کے درمیان ایک مزید ردیف ”سے“ بھی آتی ہے۔  
جس کو ”حاجب“ کہتے ہیں اس لیے اس شعروں ”ذوق قافیتیں مع الحاجب“ کی  
صنعت ہے۔

جب میں نے کہا اوبت خود کام ورے آ تب کہنے لگا چل بے او بدنام پرے جا

(جبرأت)

اس مطلع کے ہر مصرع میں تین تین قوافی ہیں۔ پہلے مصرع میں ”کہا“ ”کام“۔ اور ”آ“ قوافی  
ہیں۔ جب کہ دوسرے مصرع میں ”لگا“ ”نام“ اور ”جا“ قوافی ہیں۔

قدما نے قافیہ کے میدان میں کچھ آزادی سے بھی کام لیا ہے۔ وہ ایک ہی بحر میں  
قافیہ کی تبدیلی سے بہت سی غزلیں لکھتے تھے۔ اور اپنی قادر الکلامی کے جوہر دکھاتے تھے۔  
ناسخ نے فاعلاتن مفاعیلن فعلاتن و زلن میں نو غزلیں لکھیں جن کی ردیف  
”نہیں“ ہے اور قوافی بالترتیب سوار، ماہتاب، خاک، سات، رقیب، معاش،  
حضور، پاس اور آگ ہیں۔

انشائیے اس فن کو اور آگے بڑھایا۔ انھوں نے اٹھارہ غزلیں لکھی ہیں جن میں  
 ”کاجوڑا“ ردیف ہے اور دوسری غزلوں میں گھاٹ، بعد، عزم، غرق، رند، ریت، خاص،  
 فیاض، آگ، سرد، لاهوت، طاقت، ناگ، شاباش، گرداب، ناگ، قوافی ہیں۔ اس طرح  
 انشائیے یہاں ”غش کیا“ ردیف کے ساتھ مختلف اوزان و قوافی میں دس غزلیں ملتی ہیں۔  
 پابندی میں کسی قدر آزادی حاصل کرنے کی مثالیں وہ غزلیں ہیں جن میں شاعر نے  
 ردیف کو ترک کر دیا ہے اور غیر مردن غزلیں بھی ہیں۔ مگر غیر مردن غزلوں کی تعداد مردن  
 غزلوں کے مقابلے میں بہت کم ہے۔ ناسخ چونکہ عروض اور فن شعر پر قدرت رکھتے تھے۔ اس  
 لیے انھوں نے غزل کے میدان میں ایک اور نیا تجربہ کیا ہے۔ وہ یہ کہ مصرعہ ثانی کی ردیف  
 کو ہر مصرعہ ثانی کے شروع میں دہرایا ہے۔ اس طرح مصرعہ ثانی میں تکرارِ لفظی سے ایک  
 زور پیدا کیا ہے۔

ہے فدائی دشمن جان الغیاث      الغیاث اے وصلِ جاناں الغیاث  
 ہے غضب تاریکی شب ہائے ہجر      الغیاث اے روتے تاباں الغیاث

اس غزل میں الغیاث ردیف ہے جس کو ہر مصرعہ ثانی کی ابتدا میں دہرایا گیا ہے اور  
 ”اے“ کا اضافہ کر کے اس کو خطاب یہ انداز دیا گیا ہے۔ یہ تکنیک پوری غزل میں موجود  
 ہے۔ بعض بدھن معنوی انداز کی بھی ہیں۔ شاہی نے اپنی ایک غزل میں ہندی روایات کو  
 بتا ہے اور اظہارِ عشق عورتوں کی طرف سے کیا ہے۔ کلیات شاہی میں ایسی چار  
 غزلیں ہیں۔

**مثنوی کی ہیئت میں تجربے** | اردو شاعری کی ہر صنف کی طرح مثنوی  
 کا آغاز بھی دکن میں ہوا۔ دکن کی شاعری  
 کا ایک بڑا حصہ مثنویوں پر مشتمل ہے۔ دکن میں مختصر اور طویل دونوں طرح کی مثنویاں نظر  
 آتی ہیں۔ ان کے موضوعات میں تنوع ہے۔ مثنوی کے اجزائے ترکیبی کا تعین ایک دن



میر نے پہلے شکار نامہ میں معمولی سی جدت سے کام لیا ہے۔ اس میں دو دن کے شکار کا احوال ہے۔ دونوں کو الگ الگ عنوان کے تحت درج کیا ہے پہلے دن کے شکار کے حال میں ۷۳ اشعار ہیں۔ خاتمہ پر آصف الدولہ کے لیے دعا ہے اور دعا کے بعد غزل ہے۔ دوسرے جزیرہ یہ سرخی ہے: ”بار قدم رنجہ فرمودن آصف الدولہ بہادر روزیہ دیگر برائے شکار؟“ یہ جزکتی سوا اشعار پر مشتمل ہے۔

میر اثر کی مثنوی خواب و خیال میں بھی مثنوی کے اجزاء کے توازن میں فرق پڑنے سے اس کی ہیئت میں معمولی سی تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ اس مثنوی میں ۱۱۲ غزلیں اور قطعات درج ہیں اور اس میں طویل ترجیع بند شامل ہے۔ لگ بھگ ایک تہائی اشعار فارسی زبان میں ہیں۔ غزلیں فارسی وارد و دونوں کی ہیں اور اس مثنوی میں دو شاعروں کی غزلیں ہیں۔ یعنی درد کی اور خود مثنوی کے خالق کی ہیں۔ اس مثنوی میں اردو کا طویل ترین سراپا ہے جو ۱۰۳۰۹ اشعار پر مشتمل ہے۔ اتنا طویل سراپا کسی دوسری مثنوی میں نہیں ہے۔ اس مثنوی پر بارہ ماسہ کی روایت کا اثر بھی ہے۔ اثر نے مختلف موسموں کی نسبت سے مہجور کے جذبات کی عکاسی کی ہے۔

جرات نے ”مثنوی کا رستان الفت“ میں دوہے بھی لکھے ہیں۔ اس کا ایک

دوہا ہے۔

کیا کیا من پلچائے ہے وہ ابھری ابھری گات

ہاتھ کہاں پر کرتے ہے ملوں نہ کیوں کر ہات

انشا مثنوی ”سحر حلال“ کے ہر شعر کی تقطیع دو بحر وں میں ہوتی ہے اور اس میں تجنیس کی صنعت کو خوبی کے ساتھ برتا گیا ہے۔ جس کے اوزان حسب ذیل ہیں۔

وزن (۱) مفتعلن مفتعلن فاعلات رفاعلن

وزن (۲) فاعلاتن فاعلاتن فاعلات رفاعلن

انشائے ”سیرِ باغ“ اور ”نامہ زنانہ رنگین انشا“ دونوں مثنویاں یحییٰ کے انداز میں لکھی ہیں۔ انشا کی ایک مثنوی ”گلدستہ رنگین“ کے ہر شعر میں ”صنعتِ تجنیس“ ہے۔ مثنوی ”ایجاد رنگین“ میں مختلف اخلاقی حکایات کو ایک لڑی میں پرویا گیا ہے۔

واجد علی شاہ اختر نے ”مثنوی خطایاتِ محلات“، یا بحر مختلف میں اولاد اور محلات کے نام نظم کئے ہیں۔ ہر بیان مختلف بحر میں ہے۔ اس لیے اس کا نام ”بحر مختلف“ رکھا گیا ہے۔ واجد علی شاہ اختر کی مثنوی ۱۸۶۰ء میں مطبع سلطانی کلکتہ سے شائع ہوئی تھی۔ اس میں آٹھ فصلیں ہیں۔ ہر فصل کی بحر الگ ہے۔

**مرثیہ کی ہیئت میں تجربے** | مرثیہ پر معاشرت اور مجلس کا گہرا اثر ہے۔ مرثیہ معاشرہ کی ہی وادبعلی اس کے موضوع اور ہیئت میں تبدیلی و ترقی کا سبب ہے۔ شروع سے لے کر اٹھارویں صدی تک مرثیہ کے بارے میں مجموعی طور پر چند باتیں کہی جاسکتی ہیں۔

۱۔ طویل مرثیوں کو سخن سے پڑھنے سے گلا تھک جاتا تھا اس لیے اکثر مرثیوں میں تعداد اشعار کم ہے۔

۲۔ مرثیوں کی کوئی شکل معین نہیں تھی۔ غزل مثنوی، مسمط (مثلث، مربع، پنجس، مسدس وغیرہ) اور ترکیب بند نیز توجیع بند وغیرہ بہت سی ہیئتوں میں مرا ثی ملتے ہیں۔ لیکن ابتدائی مرثیوں میں غزل کی ہیئت اور اس کے بعد مسدس کی ہیئت زیادہ مقبول ہوئی ہے۔ مرثیہ کے اجزائے ترکیبی یعنی چہرہ، ماجرا، سراپا، رخصت، آمد، رجز، جنگ، شہادت اور ین کے ارتقا کے بارے میں ڈاکٹر سید سع الزماں لکھتے ہیں کہ:

”مرثیہ کے ان اجزاء کا تعین ایک دن میں نہیں ہوا اور نہ یہ کسی ایک فرد کا کارنامہ ہے۔ اس ڈھانچے کی تشکیل ارتقائی طور پر ہوئی ہے۔“ لے



پھر بھی ایک طرف مرثیہ کی ہیئت کی تکمیل کا عمل جاری تھا اور یہ صنف اپنے ادبی ارتقا کے نقطہ عروج کی طرف بڑھ رہی تھی۔ دوسری طرف بعض شعرا ہیئت میں نئے امکانات پیدا کرنے کی کوشش کر رہے تھے اور عربی و فارسی بحروں کے علاوہ ہندی بحروں اور کئی کئی بحروں کے امتزاج سے نئی پیکر تراشی کر رہے تھے۔ درگاہ قلی خاں کے مرثیوں کو دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس نے فارسی بیتوں کو اپنے مربع ہیئت کے مرثیوں سے تضمین کیا ہے چونکہ فارسی ہیئت اور مربع دونوں ایک ہی بحر میں ہیں۔ اس لیے اس میں سوائے اس کے اور کوئی جدت نہیں کہ یہ تضمین ہے اور ایک بند دوزبانوں میں ہے۔ مگر اس کے یہاں مسدس کی ایک نئی ہیئت ملتی ہے۔ اس نے اردو بحروں کے چار مصرعوں کے بعد ہندی بحر کے دو مصرعوں کے اضافے سے ”دو بحرین مسدس“ بنائی ہے۔ یہ دو مصرعے، دو اچھند میں ہیں۔

ہائے قاسم کی سواری رن میں پہنچی جس گھڑی  
لینے سر رسم دھنا نایک میک موت آڑی  
ہاں سے منہ پر لگی تو وار جیوں گل کی چھڑی  
ہر لہو کی ڈھار تھی دو لہے کے سہرے کی لڑی

موت پکاری اے بتے میں تم پر قربان

اس بیاہ کی یہ ریت ہے دیو دھنا نا جان

لکھنؤ کے مرثیہ گوہوں میں حیدری اور سکندر کے یہاں بھی ”دبرہ بند“ مرثیے ملتے ہیں۔ اس سلسلے میں سودا کا نام بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ اس نے ”دبرہ بند مرثیوں“ کی کئی صورتیں پیش کی ہیں۔ دو اشعار ہر ایک دوہا کا اضافہ کیا ہے۔

کہتی میں بنت بھیر ہائے سرور ہائے  
اے نبی کے ناز پر در ہائے سرور ہائے ہائے  
دیکھ خفا جس کو ذرا کہتے مجھے رسول  
لال کو زیرے فاطمہ کیوں میں کیا طول

سودا کے ”مرثیہ بجناب حضرت امام حسین“ میں مسدس کے چھ مصرعوں کے بعد ایک ”دوہا“ ملتا ہے۔

کیا چرخ واژگوں کا ستم اب کروں یاں      تاریک کو دیا ہے محمد کا خانماں  
سوتا ہے بے ٹیکن مدیے کا ہر مکاں      بیٹے میں سر کو آج ہیں کہے اس جاں  
خورشید آسمان و زمین نورِ مشرقین      پروردہ کنارِ رسولِ خدا حسین  
کاری رین ڈراونی گھرتیں ہوئے زامں  
جنگل میں جا سوتے رہے کو تو اس نہ پاس

اسی طرح ایک مرثیہ بعنوان ”دوازده مصرع معہ دوہرا“ میں دس مصرعوں کے بعد دوہا کا اضافہ کیا ہے۔ بند کے دس مصرعے مثنوی کی ہیئت میں ہیں اور اس کے بعد ایک دوہا آتا ہے۔

عابد کہتے ہیں یہ سب سے      روتا ہوں میں جگ میں تب سے  
جب سے آیا چھوڑ مدینا      پھرنا چاہے اپنا جینا  
میں دکھیا را کو اب رویا      باپ چچا کر بل میں سویا  
اکبر اور اصغر سا بھاتی      تنگی کی ملک بھی خبر نہ پاتی  
کیا ساتھ ہمارا چھوٹا     یری نے گھر قس پر لوطا

لکھی تھی جو کرم میں پیٹے پیٹے نہ مول

ہوئی تھی سو ہو چکی کا سین کہیں رسول

سودا نے محض اردو بحروں کے ساتھ دوہے کا بیوند ہی نہیں لگایا بلکہ انھوں نے پنجابی، پوربی اور دکنی زبان کے مرثیوں میں دوہے کا اضافہ کیا ہے۔ سودا کا یہ تجربہ بہت اہم ہے اور مختلف زبانوں پر ان کی دسترس کو ظاہر کرتا ہے۔ اس طرح کے مرثیوں میں مرثیہ مسدس حضرت امام در زبان پنجاب معہ دوہرا یہ ”مرثیہ“ مسدس زبان پوربی



آمیز دوہرہ بند اور ”مرثیہ“ منفردہ بزبان دکنی آمیز، خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔  
 سودا نے عربی بحور کے علاوہ خالص ہندی بحروں اور ہندی بحروں سے ملتے جلتے  
 اوزان میں بھی مرثیہ لکھے ہیں۔ ایسے مرثیوں کی تعداد خاصی ہے۔ ذیل کا مرثیہ غزل کی ہیئت  
 اور ہندی بحر میں ہے۔

یارو ایسا خلق پر اب ہے دکھ بھاری      روتی ہے سر پیٹ پیٹ یہ پرتھی ساری  
 مرثیہ مثلث بطریق مستزاد کے پہلے دو مصرعے ہندی بحر میں ہیں اور مستزاد کا ٹکڑا اردو  
 ارکان پر مشتمل ہے۔

جس کا پھریوں سو دے دکھ اس کی ماں کا کیجئے غور  
 آج کا سویا حشر میں ہونے اس سونے کو کہیں ہے ٹھور

ہے ہے اصغر میرے لال

سکندر کا ایک مرثیہ ہیئت کے تجربہ کا اچھا نمونہ ہے۔ مصرعوں کی تعداد کے اعتبار  
 سے یہ مرثیہ مثنوی ہے۔ اس مثنوی کے چھ مصرعے ہندی کی ایک بحر میں اور آخر میں دو مصرعے ہندی  
 کی دوسری بحر میں ہیں۔ اس طرح بحر کے نقطہ نظر سے یہ دو بحروں میں لکھا گیا ہے۔ ترتیب  
 قوافی کے نقطہ نظر سے پہلے چار مصرعے ایک طرح کے قوافی میں پانچواں اور چھٹا مصرع  
 دوسرے قوافی میں اور آخری دو مصرعے تیسرے قوافی میں۔ قافیوں کی یہ بدلتی ہوئی جھنکار  
 اور بحروں کا تنوع اس مرثیہ کو بہت دلکش بنا دیتا ہے۔

ماں دکھیا رے قاسم کی میں تنک نہیں سستاؤں گی  
 اس اپنے پوت نولے کا تابوت لیے یوں آؤں گی  
 نوشہ کا مقنع لہو بھرا انبری کے میس اٹھاؤں گی  
 دولہا کا سہرا خاک ملا دو لہن کے سر بندھواؤں گی

سدا ہانی دونوں آوت ہوں بنی کو گہ سنگ لاگے ہو  
 بنی سر پیٹ جات ہوتا بوت سستی ٹک آگے ہو

تب میں رو رو پگ دھروں چلوں یونہی دن رات  
مردوں کے سنگ بادت ہے جیسے کوئی برات

مرثیہ کے دائرہ میں ہیئت کے کالی تجربات ملتے ہیں۔ مگر ان تجربوں کے امکانات سے  
فائدہ نہیں اٹھایا گیا ہے۔ مرثیہ کی ہیئت کی تبدیلیوں کا تعلق موضوع مواد اور مرثیہ خوانی  
سے ہے۔

**رباعی کی ہیئت میں تجربے** | رباعی کے لیے خواجہ امام حسن قطان نے  
اوزان کو مخصوص کر کے دائروں میں ترتیب

دیا۔ ان دائروں کی رو سے ایک طرف بحر ہزج کے علاوہ تمام بحرہیں رباعی کے لیے باطل  
قرار پائیں۔ دوسری طرف بحر ہزج مثنیٰ سالم کے دو اوزان یعنی اُخرب و اُخرم کے علاوہ  
اس بحر کے دوسرے اوزان بھی ٹکسال یا ہر سمجھے گئے جن لوگوں نے بحر ہزج کے علاوہ  
دوسری بحرہیں یا اُخرب و اُخرم کے علاوہ دوسرے اوزان میں رباعیاں لکھیں۔ ان کو  
غرضیوں نے رباعیاں تسلیم نہیں کیا۔ بحر ہزج مثنیٰ سالم کا وزن مفاعیلین مفاعیلین  
مفاعیلین ہے۔ غرضیوں نے اس وزن سے رباعی کے لیے دس ارکان نکالے۔ ان میں سے  
ایک کن مفاعیلین سالم ہے اور باقی ۹ ارکان زحافات کے ساتھ مستعمل ہیں۔ کل  
ارکان یہ ہیں۔

۱۔ مفاعیلین ۲۔ مفاعیلین ۳۔ مفاعیلین ۴۔ مفعولین ۵۔ مفعول

۶۔ فاعول ۷۔ فاعلین ۸۔ فعل ۹۔ فاع ۱۰۔ فع

انہیں ارکان کی ترتیب سے رباعی کے چوبیس اوزان بنتے ہیں۔ ان میں سے ہر ایک  
وزن مربع الارکان ہوتا ہے یعنی چار رکنوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ رباعی کے تکنیکی سانچے کے  
لیے تین بنیادی شرطیں ہیں۔ (۱) رباعی کے صدر وابتدا ہمیشہ اُخرب ہوتے ہیں (۲) سبب  
کے بعد سبب (اور وتد کے بعد وتد ہو) (۳) معاقبہ نہ ہو یعنی چارزحرک ایک جگہ نہ آئیں۔ ان



اصولوں کی روشنی میں رباعی کے لیے محض چند زحافات یعنی اخرب قبض کف ہتم۔ جب تحقیق ہی قرار پاتے ہیں اور رباعی کے تمام اوزان دائرۃ اخرب ہی سے نکلتے ہیں۔ اخرم سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔ نیز رباعی کے تشو دوم میں مکفوف کی جگہ مقبوض کہنے سے رباعی کے جو بیس اوزان کی جگہ چھتیس ہو جاتے ہیں جو رباعی کے بنیادی اصولوں کی روشنی میں صحیح ہیں۔

عروضیوں نے انھیں باندیوں میں آزادی کی راہ بھی نکالی ہے وہ یہ کہ ایک رباعی مشترکہ اوزان پر لکھی جاسکتی ہے۔ یعنی شاعر جو بیس اوزان میں سے کوئی ایک دو تین یا چار اوزان ایک ہی رباعی میں برت سکتا ہے۔ میر سوتر کی ایک رباعی ہے۔

مدت موتی ہم کو ب نقشانی کرتے      کیا ہوتا جو مہربانی کرتے

نخت جگر و کباب دل تھے تیر      تم آتے تو ہم بھی مہمانی کرتے

نجم الغنی کا خیال ہے کہ اگر رباعی کے جو بیس اوزان کا پارٹ ترتیب دیا جائے تو بیاسی ہزار نو سو چوالیس (۸۲۹۴۱۲) اوزان ہو سکتے ہیں۔ مگر اردو شاعروں نے رباعی کے اوزان کے امکانات سے فائدہ نہیں اٹھایا۔

رباعی کے اوزان میں کسی قسم کی تبدیلی کی گنجائش نہ تھی۔ اس کے نظام قوافی اور تعدادِ مصاریع میں بھی تذبذب واضح نہ کی گنجائش نہیں تھی اس لیے شاعروں نے کبھی چار یا پانچ مصرعوں میں قافیہ لاکر ”غیر خفّی رباعی“ لکھی اور کبھی ردیف کو حذف کر کے غیر مرقف رباعیاں لکھیں۔

البتہ رباعی کی صنف میں ستراد کے اضافے سے ایک تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ ستراد کے معنی بڑھاتے ہوئے کے ہیں۔ رباعی کے چاروں مصرعوں کے سامنے ہم وزن

اور باعنی الفاظ یا کلمات کبھی رباعی کے مفہوم کو گہرا کرنے یا تاثر کو بڑھانے کے لیے اضافہ کیے گئے ہیں۔ مگر یہ تحریر بھی قبول عام کی سند حاصل نہ کر سکا۔

مستزاد رباعیاں کتنی قسم کی ہوتی ہیں۔

(الف) کبھی کبھی رباعی کے چاروں مصرعوں کے سامنے مستزاد ٹکڑے باہم مقفئی ہوتے ہیں۔ جیسے :

خورشید حسین صبح دم آیا میرے گھر	باجا ہ و جلال
گرمی سیتی پوچھا کہ کہو اپنی خبر	کیا ہے احوال
میں شکوہ کیا، بجر کانین کہنے لگا	یا وہم و خیال
ہوں دل میں ترے دیکھ لے کوتاہ نظر	ہو دے گا وصال

(عشق اور نگ آبادی)

رب (ب) کبھی کبھی مستزاد ٹکڑے رباعی کے ہی قوافی میں ہوتے ہیں مثلاً

غماظ میں نہیں لاتے ہیں جو اہل نظر	دنیا کا یفسر
دل پہ زرو مال کی الفت مت دھر	ہے دین کا ضرر
روشن ہے خلافت میں کہ ہے عاریتی	اے مجلسیو
جوں شمع جہاں کے تابداروں کے سر	یہ افسر و زر

(عشق اور نگ آبادی)

(ج) کبھی کبھی صرف تین مستزاد ٹکڑے ہم قافیہ ہوتے ہیں مگر ان کے قوافی رباعی سے مختلف ہوتے ہیں۔

دنیا کی طلب میں دین کو کر بیٹھے	ہو کر گمراہ
گوناہی نہ تھا جو کام سو کر بیٹھے	ہے عقل تباہ
ہے عارضی خانہ جسم فنا کی سودا	بے شبہ و شک
سو مالک ہی اس کے آپ ہو کر بیٹھے	سبحان اللہ

(سودا)

رباعی کے دائرہ میں کسی خاص تبدیلی کا پتہ نہیں چلتا۔ محض خفّی و غیر خفّی مردوف و غیر مردوف رباعیاں ملتی ہیں اور بعض مستزاد رباعیاں ہیں جنہیں ہیئت کے تجربے کا بدلہ کا سا نقش قرار دیا جاسکتا ہے۔

مستزاد کو ہیئت تسلیم نہیں کیا گیا۔ مگر ہیئت کے ساتھ  
**مستزاد: ایک تجربہ** | قد مانے مستزاد کے ٹکڑے کا اضافہ کیا ہے۔ عروض اور پابند شاعری میں مستزاد ایک کامیاب تجربہ ہے۔ مستزاد کے معنی بڑھائے ہوئے کے ہیں۔ یعنی مستزاد وہ ٹکڑا ہے جو کسی مخصوص ہیئت کے ساتھ اضافہ کر دیا جائے۔ اس کی دو قسمیں ہیں۔ ایک مستزاد عارض اور دوسری مستزاد لازم<sup>۱</sup>۔ مستزاد عارض میں شعر کا مضمون بڑھائے ہوئے فقرہ پر منحصر نہیں ہوتا ہے۔ مستزاد فقرے ہر ہیئت کے ساتھ نظر آتے ہیں اور بہت سی صورتوں میں ملتے ہیں۔

۱۔ ایک شعر میں آخری مصرع کے بعد مستزاد فقرہ آتا ہے۔

اس رشک سیحی کی خدائی میں ہے یہ حال

عاشق کو نہ ہے صبر نہ طاقت ہے بدن میں بیمار ہے گویا

۲۔ ایک شعر کے دونوں مصرعوں کے ساتھ مستزاد فقرہ آتا ہے۔

میں ہوں عاشق مجھے غم کھانے سے انکار نہیں کہ ہے غم میری غذا

تو ہے معشوق تجھے غم سے سرور کار نہیں کھائے غم تیری بلا

روہا در شاہ ظفر

۳۔ ایک شعر کے ہر مصرع پر دو مستزاد فقرے آتے ہیں۔

نالہ زن باغ میں ہو بلبل نا شاؤ نہیں بند رکھ کام و زمانہ کرنہ فریاد و فغاں



ڈرہی ہے کہ خف ہو ستم ایجا و نہیں باغباں دشمن جان بگھونٹ ڈالے گا کلا

(شیدا)

(۴) ایک شعر کے ہر مصرع پر پانچ پانچ مرتبہ مستزاد ٹکڑوں کی مثال  
میں پھاند کے دیوار جو کل رات نہ جاتی کندی نہ ہلاتی، بیا کر نہ جگاتی، بیند اس کو نہ آتی

جو بن کی وہ ماتی، تیوری نہ ہلاتی

اوجھکیوں میں میرے تئیں صبح اڑاتی ہاتھوں کو سچاتی، گاتی نہ بجاتی، کھانے کو نہ کھاتی

آنکھیں نہ ملاتی، سو سو جیلے گاتی

(انشاء)

۵۔ مریج کے ہر مصرع پر مستزاد فقرہ -

ہے روایت زردایات پر از غم رواں کو تو سن کو

میدان میں شہ دین کے واسے گلے جس دم سب خوش و رادر

زینب سے گئے کہنے یہ تب سرور عالم تم سنتی ہو خواہر

سر پر نہ ہا میرے کوئی تونس و ہمد سر پر از دم خنجر

(سودا)

رباعی پر مستزاد کی دیگر مثالیں رباعی میں ہیئت کے تجربوں کے سلسلے میں پیش کی جا چکی ہیں  
۔ مثنوی کی ہیئت کے آخری مصرع پر مستزاد فقرہ ہے۔ ہر شعر کے قوافی جدا گانہ ہیں مگر  
مستزاد ٹکڑے باہم مقفی ہیں۔

اردل دکھتا ہے اور سنی سی چھاتی ہے دل پر

حواس و ہوش غائب میں کیسے زہرا بھی پی کر ہوا ہوں مضحل اک دم

اس سلسلے میں شیدا کا کارنامہ قابل غور ہے۔ بقول عبدالرحمن:

”شیدا ان تصرفات سے آگے بڑھے مصرع بھی نظم میں چھوٹے بڑے کیے اور غزل

میں ایک بک دو فرس جمع کر دیں۔

ہے یہی نام خدا

میکشی میں جو مزا

تم سے فلوت ہو مری جان الگ

مادہ ساقی ہو اور سیر چمن

میٹھی باتوں پہ نہ جا

خوب رویوں کے دلا

ان سے کہنا تو مری جان الگ

دل کو لے لیئے ہیں کر سیکڑوں فن

اس میں تمام پہلے مصرعے باہم مقفی ہیں اور دوسرے مصرعوں میں قافیہ اور ردیف

دونوں ہیں۔ پہلے مصرعے میں یک قسم کے قوافی اور دوسرے مصرعے میں دوسرے قسم کے قوافی ہیں۔ اس طرح پہلے مصرعے ایک آہنگ اور دوسرے مصرعے ذرا سے متنوع سے دوسرے آہنگ میں ہیں۔ یہی حال مستزاد فقروں کا ہے۔ مستزاد فقرے بھی ایک ہی قافیہ میں ہیں۔ ان اشعار کو بڑھنے میں بدلتے ہوئے قوافی اور بحر کے مختلف آہنگ کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔

مسمط ایک وسیع اصطلاح ہے جس میں

مسمط کی ہیئت میں تجربے | بہت سی ذیلی شکلیں شامل ہیں۔ مسمط

لفظ تسمیہ سے ماخوذ ہے جس کے معنی پرولنے کے ہیں۔ چونکہ مسمط کی ہر ہیئت میں چند مصرعوں کو ایک لڑی میں پرو کر بند کی تشکیل کی جاتی ہے۔ اس لیے اس کا نام مسمط پڑا۔ مسمط میں مثلث، مربع، مخمس، مسدس، مسدس، متشعب، متشعب اور معشر شامل ہیں۔ ان میں سے ہر شکل کے بند کے مصرعوں کی تعداد پر اس شکل کا نام ہے۔ مثلاً مثلث کے ایک بند میں تین، مربع میں چار، مخمس میں پانچ، مسدس میں چھ، متشعب میں سات، متشعب میں آٹھ، متشعب میں نو اور معشر میں دس مصرعوں کا بند ہوتا ہے۔ اس

کی بنیادی خصوصیات حسب ذیل ہیں۔

۱۔ ہر بند کے تمام مصرعوں کا وزن ایک ہوتا ہے، اور تمام بندوں کا وزن بھی ایک ہی ہوتا ہے۔

۲۔ پہلا بند مطلع کا بند کہلاتا ہے، دوسرے تمام بندوں میں آخری مصرع مطلع کے قوافی میں ہوتے ہیں اور باقی مصرعوں میں دوسرے قوافی ہوتے ہیں مثلاً

مثلاً (۱) ————— ا ————— ا

ا —————

(۲) ————— ب ————— ب

ا —————

پہلے بند کے تینوں مصرعوں میں "الف" قوافی ہے۔ دوسرے بند کے دو مصرعوں میں "ب" قوافی ہیں اور تیسرے یعنی آخری مصرع میں بند اول کے قوافی کے مطابق "الف" قافیہ ہے۔ یہی ترتیب قوافی مربع، مخمس، مستیع، متشع اور معشر میں رکھی جاتی ہے۔ مگر قدما کی طبع رسا نے اس پر اکتفا نہیں کیا۔ انھوں نے ترتیب قوافی میں تھوڑی سی تبدیلی کی ہے یعنی ٹیپ کے دونوں مصرعوں کو باہم مقفی کیا ہے۔ ہر بند کے آخری مصرع میں پہلے بند کے قافیہ کے التزام کو ترک کر دینے سے مسدس کی ہیئت میں بڑی پچک اور روانی پیدا ہو گئی ہے۔ انیس اور دہرے اپنے کامیاب مرثیے اس جدید ہیئت میں لکھے ہیں۔ حضرت عباسؓ کی جنگ کے سلسلہ میں لکھتے ہیں۔

یہ کہہ کے دلیر نے تلوار میان سے مسکن چھٹ ہمارے سعادت نشان سے  
نکلی جو عنایت لب ظفر آشیان سے چکے شرارے کھول جھڑے آسمان سے  
دکھلائی شکل قبر حداثے بھیل نے آنکھوں پہ ڈر کے رکھ دیئے پرچہ بیل نے



ہر بند کے آخری مصرع سے پہلے بند کے قافیہ کی پیروی کے التزام کو دوسری ہیئتوں یعنی مثلث، مربع، مخمس وغیرہ میں بھی ترک کیا ہے۔ دراصل یہ جدید ہیئتیں قدیم مسمط کی ہیئتوں کی ترقی یافتہ صورتیں ہیں اور مسمط کے دائرہ میں ایک خوشگوار تجربہ ہیں۔

نظیر اکبر آبادی کی نظمیں ہیئت کے تجربات کی آئینہ دار ہیں۔ انھوں نے اردو بحروں کے علاوہ ہندی اردو کی مشترکہ بحروں کو کافی روانی اور فراوانی سے برتنا ہے۔ نیز ایسی بحروں کے تنوعات کو بھی فراموش نہیں کیا ہے۔ اس طرح کی نظموں میں پری کا سراپا، چڑیلوں کی تسبیح، ہولی کی بہار، بخارہ نامہ، برہا کی آگ، ہولی، نانک شاہ گرو جنم کنھیا جی، موسم زمستان اور مہادیو جی کا بیاہ وغیرہ خصوصی اہمیت رکھتی ہیں۔

نظیر کی ایسی نظموں میں محض ہیئت کا تجربہ برائے تجربہ نہیں بلکہ یہ تجربہ ان کے شعری تجربے کے بطن سے نمودار ہوا ہے۔ ان نظموں کا اسلوب ان کی زبان اور ان کا فنی حسن بنیادی طور پر خیال اور جذبہ سے ہم آہنگ ہے۔ ہیئت کے تجربے کے نقطہ نظر سے نظیر کی نظم ”مہادیو جی کا بیاہ“ بہت اہم ہے۔ یہ نظم ہندی کی مختلف بحروں میں ہے۔ ابتدا میں چھ شعروں کا ایک ابتدائیہ ہے جو دوسرے کی بحر میں ہے۔ اس کے بعد پہلا بند ہے جس میں سات مطلع ہیں جو ایک ہی ترتیب قوافی میں ہیں۔ ان مطلعوں کے بعد ایک اور مطلع ہے جو دوسرے قوافی میں ہے۔ اس کی بحر دوسری ہے۔ نظم کے دوسرے بندوں کا انداز اسی طرح ہے۔ ہر بند کسی دوسرے سے شروع ہوتا ہے اور سات مطلعوں اور ایک ٹیپ کے مطلع پر مشتمل ہے۔ ذیل میں ابتدائیہ اور پہلا بند بطور نمونہ پیش کیا جاتا ہے۔

پہلے ناول گنیش کا لیجے سیس نواتے	جا سے کارج سدھ ہون سدا مہورت لاتے
بول بچن آئند کے تیم۔ پیت اور چاہ	سن لریار ودھیان دھر مہادیو کا بیاہ
جو کی جنم سے سنا وہ بھی کیا بیان	اور کتھا میں جو سنا اس کا بھی پرمان
سننے والے بھی رہیں ہنسی خوشی دن رین	اور ڈھیں جو یار کو ان کو بھی سکھ چین

اور جس نے سس یہاں کی مہیا کھی بنائے اس کے بھی ہر حال میں شیوہ جی رہیں سہائے  
خوشی رہے دن رات وہ کبھی نہ ہو دنگیر  
صما اس کی بھی رہے جس کا نام نظیر

یوں کہتے ہیں اس دنیا میں اک راج پتی ہما چل تھا  
وہ دھرمی غدلی: ایک چتر لکھ چندر دلا در بھج بل تھا  
گڑھ کوٹ بڑے گوہر بت اور فوج سپہ کا دنگل تھا  
گچ ہنستی اونچے جھول زری اتباری ہوئے کنجل تھا  
رتھ ہلیں میا نہ لال پہ تھیں چند دل پہ اٹلس نخل تھا  
خوش رنگ ترنگا تیز قدم پر زین جھمکتا ہر پل تھا  
سب ساز جڑا دگج گا میں کوئی چنچل تھا کوئی کوئل تھا  
ہر بسنر چیر جھلا جھل کا۔ دھن دولت پلو آ پھسل تھا  
پکھراج زمر و لعل منوں۔ من بکتا بھی بے اکھل تھا  
معدات سنہرے رنگ بھرے دربارے اور کھ منڈل تھا  
گل برتن سونے روپے کے اور حیرا چیسری کا دل تھا  
باغات بڑی تیاری کے ہر ڈالی پر گل اور پھل تھا  
نر زور ٹھاٹ اسباب بہت اور عیش خوشی کا بھر دل تھا  
گھر جگمگ جگمگ کرتا تھا۔ سکھ چین آنت اور منگل تھا

ہر آن طرب ہر دم چلیں جی جان ہر اک اوقات خوشی  
وہ راجہ بھی ہر وقت خوشی اور ہر جا بھی دن رات خوشی  
سس نظم میں دو ہندی بحرول کے استعمال اور ترتیب قوافی نے بڑی جدت اور

دکشی پیدا کر دی ہے۔ نظیر کافن اس نظم میں اپنے شباب پر نظر آتا ہے۔  
 قدمائے مسمرط کے دائرہ میں خوش گوار تبدیلی کی جس کو مسمرط کی ترقی یافتہ  
 شکل کہہ سکتے ہیں مگر نظم کے دائرہ میں نظیر کے تجربات بہت اہم ہیں نظیر کی نظموں  
 کی ہیئت کی تبدیلیاں ان کے شعری تجربہ کے لطف سے نمودار ہوتی ہیں۔ اس لیے  
 اس میں مواد و ہیئت موضوع و اسلوب، زبان و بیان ایک دوسرے میں تحلیل  
 ہو کر وحدت تاثیر میں اضافہ کرتے ہیں۔

## صنائع لفظی و معنوی کے دائرہ میں تجربے

علم بیان و معانی کی طرح بدیع بھی  
 ایک مستقل علم ہے۔ اس علم کی قدر حسن ہے۔ یعنی اس علم کا مقصد یہ ہے کہ کلام میں  
 جمالیاتی عناصر کی نشان دہی کرے اور تخلیق حسن کے آداب سکھائے چونکہ حسن صورت  
 میں بھی ہوتا ہے اور معانی میں بھی، اس لیے علم بدیع بھی صورت و معانی دونوں کا  
 احاطہ کرتا ہے۔ علم بدیع کے تحت صنعتیں آتی ہیں جو صنعتیں الفاظ سے متعلق ہیں انہیں  
 صنائع لفظی اور جو بے معنی سے متعلق ہیں انہیں صنائع معنوی کہتے ہیں۔ قدمائے یہاں  
 بہت سی صنعتیں ملتی ہیں۔ یہ صنعتیں ہمیشہ حسن میں اضافہ کا سبب نہیں ہوتیں بلکہ  
 بد صورتی میں بھی اضافہ کر دیتی ہیں۔ جن شاعروں نے شعوری طور پر کادش کر کے صنعتوں  
 کو برتا ہے۔ ان کے یہاں صنعتوں کی حیثیت آرائشی ہے۔ یا تجربہ برائے تجربہ کے طور پر  
 ملتی ہیں۔ لیکن جن شاعروں کے یہاں غیر شعوری طور پر تخلیقی عمل کا حصہ ہو کر شعر سے  
 نمایاں ہوتی ہیں۔ وہاں تاثیر شعر میں اضافہ کرتی ہیں۔

صنائع لفظی و معنوی کی درجہ بندی کئی انداز سے کی جاسکتی ہے۔ بطور مثال میں  
 ان صنعتوں کا ذکر کیا جائے گا، جو شعر کی ہیئت سے متعلق ہیں۔ اس طرح کی صنعتیں دو  
 طرح کی ہیں۔



۱۔ وہ صنعتیں جو اوزان و اصناف سے متعلق ہیں۔

۲۔ وہ صنعتیں جو الفاظ اور اسلوب سے متعلق ہیں۔

وہ صنعتیں جو اوزان و اصناف سے متعلق ہیں حسب ذیل ہیں۔ صنعتِ ثلث، صنعتِ مربع، صنعتِ مدور، صنعتِ متلون، صنعتِ بیت بہ چند وزن اور صنعتِ نظم النثر وغیرہ۔

وہ صنعتیں جو الفاظ و اسلوب سے متعلق ہیں ان میں صنعتِ تحت النقاط، فوق النقاط، ذوالفتین، عکس جامع اللسانین، صنعتِ ایہام، تناسب لفظی، مراعاة النظیر، وغیرہ ہیں۔ مثلاً

۱۔ صنعتِ مثلث : یہ صنعت رباعی سے متعلق ہے۔ اگر رباعی کے تین مصرعے اس طرح لکھے جائیں کہ تینوں مصرعوں کے ابتدائی الفاظ اٹھا کر جمع کرنے سے چوتھا مصرعہ خود بخود بن جائے تو صنعتِ مثلث کہلاتی ہے۔ ایسے الفاظ کو سرخی یا علامتِ فاص سے لکھا جاتا ہے۔ مثلاً

تجھ سانہیں پیارا کوئی اے رشکِ قمر  
محبوب کوئی نہ ہوگا تجھ سے بہتر  
اے دلبرِ نازنین تجھے کہتے ہیں سب  
تجھ سانہیں محبوب کوئی اے دلبر

ابتدائی لفظوں کو جمع کرنے سے رباعی کا چوتھا مصرعہ بن جاتا ہے۔

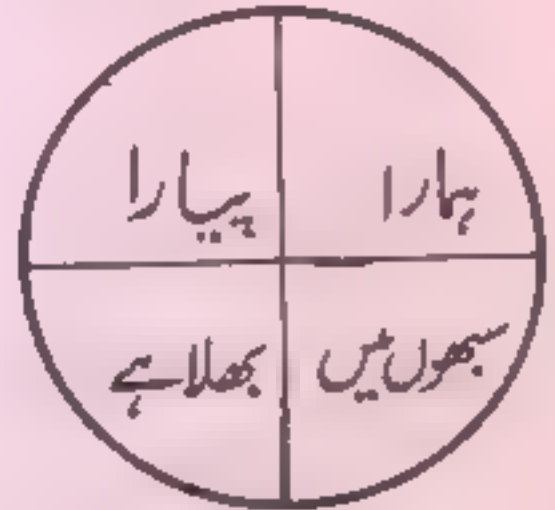
۲۔ صنعتِ مربع : اس صنعت کو چار در چار بھی کہتے ہیں۔ اس صنعت

کے تحت چند سطریں چار چار خانوں میں اس طرح لکھی جاتیں کہ طوں و عرض میں یکساں طور پر پڑھی جانے پر بھی ان میں کوئی فرق واقع نہ ہو۔ اگر آٹھ آٹھ خانوں میں لکھی جائیں تو اسے مثنیٰ کہتے ہیں۔ مثلاً

کہاں تک	خموشی	اجی تم	کہو کچھ
بھیانک	چھبیلی	سنو تو	اجی تم
یہ کیا ہے	بتاؤ	چھبیلی	خموشی
یکایک	یہ کیا ہے	بھیانک	کہاں تک

۳۔ صنعت مقررہ: کسی مصرع یا شعر کو اس طرح چار یا آٹھ رکن کر کے لکھیں کہ:  
الف۔ جس رکن سے چاہیں پڑھ سکیں مگر مفہوم واضح رہے۔

ب۔ اور رکن کی تقدیم و تاخیر سے ایک مصرع سے کتنی مصرعے حاصل ہوں۔



ہر رکن سے ایک وزن کا مصرع بنانے پر دائرہ نمبر ۱ سے چار اور دائرہ نمبر ۲ سے آٹھ مصرعے بنتے ہیں۔ صنعت بیت بچند وزن اور صنعت متلون کا ذکر غزل کے عروض تجربوں کے ذیل میں آچکا ہے۔ اس سلسلے کی سب سے اہم کڑی صنعت نظم النثر ہے۔ انشاء اللہ خاں انشا کا قول ہے:

”پس این قسم نثر را کہ از نظم حاصل شود و در نظم النثر معتبر نگردد۔ بلکہ

نظم النثر آنست کہ بہ اندک تفاوت نظم نثر شود۔ و بعض پری کسرہ وہ چند دیگر روا داشته اند لیکن تقدیم و تاخیر را نمی دارند۔“

صنعت نظم النثر کی مندرجہ ذیل شرطیں ہیں۔

۱۔ نظم کو اس طرح لکھیں کہ نثر کی طرح پڑھی جاسکے۔

۲۔ ترتیب الفاظ، بندش اور درو بست نثر کے مطابق ہو۔

۳۔ تقدیم و تاخیر الفاظ نظم میں جائز ہے مگر نثر میں جائز نہیں۔ اس لیے اس صنعت میں بھی جائز نہیں۔

۴۔ کسرہ کا کھینچنا، نون کا اخفا اور بعض روابط کا حذف اگرچہ بعض نے جائز رکھا ہے مگر بہتر یہی ہے کہ ان سے بھی احتراز کیا جائے۔

اس طرح بقول نجم الغنی "نظم النثر وہی ہے جو تھوڑے تفاوت سے نثر ہو جائے" مثال :

### نظم

جان اہل نیاز بندہ نواز	بعد تعظیم اور عجز و نیاز
یہ گزارش ہے آپ سے کہ دعا	آپ کے حق میں رات دن کرنا
اور ہمیشہ فراق میں مرنا	دل کو ہر وقت مضطرب کرنا
کب تلک آخر ایک دن جو قضا	آتی تو بندہ بے گناہ مرا
حال سے اپنے مطلع کیجئے	اور جلدی مری خبر لیجئے

### نثر

”جان اہل نیاز بندہ نواز بعد تعظیم اور عجز و نیاز یہ گزارش ہے آپ سے کہ دعا آپ کے حق میں رات دن کرنا اور ہمیشہ فراق میں مرنا، دل کو ہر وقت مضطرب کرنا کب تلک آخر ایک دن جو قضا آتی تو بندہ بے گناہ مرا حال سے“



اپنے مطلع کیجئے اور جلدی مری خبر لیجئے۔

قدما میں انشا، رنگین، جرات، شاہ نصیر، ذوق، ناسخ اور ان سے پہلے عام وغیرہ نے صنعتوں کے انداز میں عجیب و غریب گل کھلاتے ہیں۔ انشا کا دیوان بے نقط موجود ہے انھوں نے ایک ہی شعر میں صنعت خیفہ اور رقطہ کا کمال دکھایا ہے۔ خیفہ میں شعر کا ایک لفظ منقوطہ اور دوسرا غیر منقوطہ ہوتا ہے جب کہ رقطہ میں شعر میں ایک حرف منقوطہ اور دوسرا غیر منقوطہ ہوتا ہے۔ انشا کے حسب ذیل شعر میں یہ دونوں صنعتیں ہیں۔

شہ بلند نسب اب مجھے سبھی دیوے جہین لامعہ زینت حصول جشن مرام

اس طرح فوق النقاط میں تمام نقطے اوپر ہوتے ہیں اور تحت النقاط میں تمام نقطے نیچے آتے ہیں بعض شاعروں نے ایک ہی شعر میں دو یا دو سے زیادہ زبانوں کا استعمال کیا ہے جس کو صنعت ذوالسائین کہتے ہیں۔ انشا نے ایک خم پانچ زبانوں میں لکھا ہے جس کا ہر بند ایک نئی زبان میں ہے۔ اس خم کا عنوان یہ ہے۔ ”محس در ہندی و فارسی و ترکی و عربی و پنجابی۔“ اس طرح انشا نے ایسے شعر بھی لکھے ہیں جو کئی زبانوں میں معلوم ہوتے ہیں۔ اس صنعت کو ”جامع اللسائین“ کہتے ہیں۔ اس طرح اگر کوئی مصرع یا شعر تلفظ کے رد و بدل سے کئی زبانوں میں پڑھا جائے تو وہ ”صنعت متحمل اللغات“ میں ہوتا ہے۔ انشا کے یہاں اس طرح کا آرٹ بھی نظر آتا ہے۔ صنعت تجنیس اور صنعت ایہام بھی ایسی صنعتیں ہیں جن کا اثر اسلوب اور شعری زبان پر واضح طور پر ہوتا ہے۔ قدما کے کلام میں رعایت لفظی کا اہتمام بھی ہے۔

رہس اور اندر سبھا ایک تجربہ | اردو شاعری میں دراجد علی شاہ اختر کا رہس  
یعنی رادھا کنہیا کا قصہ اور امانت کی

اندر سبھا ایک اہم تجربہ ہے۔ رہس اردو کا پہلا منظوم ڈرامہ ہے۔ امانت کی اندر سبھا

بھی رہیں کہلاتی ہے۔ دراصل رہیں سے کرشن اور گوپیوں کے حلقہ کاناچ اور کرشن جی کے واقعات زندگی مراد لئے جاتے ہیں۔ واجد علی شاہ بھی رہیں سے یہی مراد لیتے ہیں۔ واجد علی شاہ کے رہیں یعنی رادھا کنہیا کے قصہ میں بیت اُردو بحروں میں اور درہ ہندی بحروں میں ہیں۔ اس طرح ڈرامے میں دونوں زبانوں کی بحروں کا خوبصورت امتزاج ہے۔ یہ بحروں کے امتزاج اور اپنی ڈرامائیت کی بدولت اردو میں ہیئت کا ابتدائی مگر کامیاب تجربہ ہے۔ واجد علی شاہ نے منظوم مکالموں میں رادھا اور کنہیا کے جذبات کی اس طرح عکاسی کی ہے۔

رادھا (بیت) میں ترے عشق میں دیوانی ہوتی اے کانا

میں نے جی جان سے تجھ کو تو یہاں پہچانا

آق بیارے موہنا پلک ڈھانپ تو ہے لیوں

دھرا

نامیں دیکھوں اور کونہ تو ہے دیکھیں دیوں

عشق میں تیرے رادھا جی جھگل جھگل چھانا

کنہیا (بیت)

دیو پری نے بھی مجھ کو کہیں نہیں پہچانا

سیس ملٹ کٹ کا چھنی کر مرلی ار مال

دھرا

یہ بانک مومن بسے سدا بہاری لال

امانت کی اندر سمجھا رہیں سے بھی زیادہ انقلابی تجربہ ہے اس نے اپنے دور

کے بہت سے ڈراما نگاروں کو متاثر کیا اور اس کی تقلید میں بہت سی سہائیں لکھی گئیں۔

اگرچہ اندر سمجھا کے تمام عناصر اردو ادب میں پہلے سے موجود تھے مگر امانت

نے ان کو ایک نئے انداز سے ترتیب دیا اور ایک نیا تجربہ کیا۔

اندر سمجھا کی ساخت یہ ہے کہ راجہ اندر چاروں پریوں اور جوگن کی آغوش کی

صورت میں گائی جاتی ہے۔ چاروں پریاں اپنے حسب حال غزل گاتی ہیں سبز پری

جوگن بن کر کلفام کی آرزو کرتی ہے اور اپنی خواہش غزل کی صورت میں پیش کرتی ہے۔ رہائی کے بعد سبز پری اور کلفام ایک ایک شعر میں مکالمہ کرتے ہیں اور شعروں کے مجموعہ سے ایک مکمل غزل بن جاتی ہے۔ جس کا مقطع سبہ پریاں مل کر گاتی ہیں اور ایک غزل کی صورت میں مبارکباد گاتی ہیں۔ ان تیرہ نظم نما غزلوں کے علاوہ اٹھارہ باقاعدہ غزلیں ہیں جنہیں پریاں گاتی ہیں۔ اس طرح غزل اور غزل نما قطعوں کی مجموعی تعداد اکتیس ہے۔

غزل کے علاوہ اندر سبھا میں دو چوبولے، پانچ چھند، پندرہ گیت اور متعدد مکالمے ہیں۔ چوبولے اور چھند دوہے کی بحر میں ہیں۔ چوبولوں میں سے ایک میں پانچ اور دوسرے میں سات شعر ہیں۔ یہ دونوں چوبولے مثنوی کی ہیئت میں اور ہندی دوہوں کی بحر میں ہیں۔ چھند ہندی کے اوزان میں ہیں اور ۳۳ شعروں پر مشتمل ہیں۔ جن کے ابتدائی دو مصرعوں کا قافیہ ایک باقی چار مصرعوں کا قافیہ دوسرا ہوتا ہے اور دوسرے مصرع کے آخری ٹکڑے کی تیسرے مصرع کی ابتدا میں تکرار کی جاتی ہے۔ گیتوں میں آٹھ ٹھمریاں، چار مولیاں، ایک سادون، ایک بسنت اور ایک پھاگ کی چیز ہے۔ مکالمے سب مثنوی کی ہیئت میں ملتے ہیں۔

چوبولوں، غزلوں، مکالموں اور گفتگوؤں کی زبان اردو ہے۔ اس طرح چھندوں کی زبان بھی اردو ہے۔ گیتوں میں سے صرف ایک گیت جس کو کلفام کا نام لگتا ہے اردو میں ہے۔ باقی گیت اور دھ کی دیہاتی زبان میں ہیں۔ اندر سبھا میں اشعار کی مجموعی تعداد ساڑھے چار سو ہے۔ اور مخلوط زبان کے گیت نوے بیت پر مشتمل ہیں۔ اس طرح اندر سبھا کی بعض خصوصیات حسب ذیل ہیں۔

- ۱۔ غزلیں موقع و محل اور اظہار جذبات کے اعتبار سے موزوں بحر میں ہیں۔
- ۲۔ ہندی اصناف دوہے اور گیت خاصہ تعداد میں ہیں۔ گیت اور دھ کی دیہاتی زبان اور ہندی بحر میں ہیں۔



۳۔ ہندوستانی موسیقی کی بعض دھنیں مثلاً ٹھمری وغیرہ ملتی ہیں۔ ٹھمری کی زبان دیہی اور بکر ہندی ہے۔

۴۔ چھند چوبولے اور دوسرے ہندی بکر یعنی دوسرے کی بکر میں ہیں اور ان کی زبان اردو ہے۔

۵۔ بعض مکالمے مشنوی کی بکر میں ہیں اور وہ بکر یہ ہے۔ فعولن فعولن فعولن فعولن (دو بار)

اپنے ابتدائی دور میں اردو شاعری **ہندی اسالیب اور روایات** پر ہندی اور فارسی شاعری کے سے چلے اثرات تھے مگر آہستہ آہستہ اردو شاعری ہندی سے دور اور فارسی سے قریب ہوتی گئی اور اس نے فارسی اصناف و اسالیب کو اپنا درش بنالیا۔ پھر بھی اردو شاعری پر ہندوستانی کا واضح اثر رہا۔ اردو شاعری میں ہندوستانی دو سطحوں پر نمودار ہوئی۔ ایک طرف اس نے ہندی زبان، اسالیب اصناف اور روایات سے فیض اٹھا یا اور دوسری طرف ہندوستانی موسیقی کی دھنوں کے مطابق غنائی نظموں کو اپنے دامن میں جگہ دی۔ اس سلسلے میں حضرت امیر خسروؒ نے کافی جدت پسندی کا ثبوت دیا۔ انھوں نے اردو شاعری میں بعض دل چسپ اضافے کیے، ان اضافوں میں نمل، دوستی اور ڈھکوسلے نثری اختراعات ہیں۔ البتہ مکرئی اور پہیلی شعری تخلیقات ہیں۔

مکرئی میں چار مصرعے ہوتے ہیں۔ پہلے تین مصرعوں سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ شاعر (خورت) اپنے ساتن سے مخاطب ہے مگر چوتھے مصرعے سے معلوم ہوتا ہے کہ مخاطب ساتن نہیں بلکہ کوئی دوسری چیز یا شخص ہے اور یہی دوسری چیز مکرئی کا بنیادی موضوع ہوتا ہے چوتھا مصرع پڑھنے یا سننے کے بعد پہلے تین مصرع بھی بنیادی موضوع سے متعلق

اور ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ آخری مصرع استفہامیہ ہوتا ہے اور عام طور پر اس میں جواب پنہاں ہوتا ہے۔ مکرنی اپنی حد میں ایک فن ہے اس میں شاعر اپنی چابکدستی کا مظاہرہ کرتا ہے اور سننے اور سڑھنے والوں کی ذہانت کا امتحان لیتا ہے۔ مکرنی میں کسی حد تک داستان کا استعجاب کہانی کی دل کشی اور رباعی کی جمعیت ہوتی ہے۔ مکرنی عام طور پر مثنوی کی تکنیک میں ہوتی ہے جس کا ہر شعر مطلع ہوتا ہے اور ہر مطلع کے قوافی جدا گانہ ہوتے ہیں۔ مثلاً

ہات پکڑ میسر و بیو دیائے      چور زوں پھرائے ہی جائے  
دھیرج دیت جو کروں پکار      سکھی کوئی پی ناری منہیار

(منہیار، عزالت)

پہیلی کو معمہ اور چستان بھی کہتے ہیں۔ انشانے معمہ کو صنعت قرار دیا ہے اور اس کا ذکر ”در بیان معنوی“ کے تحت کیا ہے۔<sup>۱</sup> قدیم ہندوستانی ادب میں بعض پہیلیوں کو برہمورے کہا جاتا تھا۔ سنسکرت میں اس کا نام پرہیلیکا ہے۔<sup>۲</sup> بعض مقامات پر اسے ”بوجھو“ بھی کہتے ہیں۔ قدیم ہندوستانی ادب میں یہ ایک ترقی یافتہ فن تھا۔ ڈٹاری نے اپنی کتاب ”کاویہ ورشن“ میں پہیلی کی تیس قسمیں بتائی ہیں۔ بھامانے اپنی کتاب کاویہ النکار میں رام شرچیت کو پہلا پہلی گوشاء لکھا ہے۔ پہلی میں تعداد اشعار کی قید نہیں ہوتی۔ کم سے کم ایک شعر کی پہیلی ہوتی ہے اور زیادہ سے زیادہ نو اشعار کی پہیلیاں ملتی ہیں۔ پہیلی میں شاعر ایک ایسا لفظ استعمال کرتا ہے جس کے دو یا دو سے زیادہ معنی ہوتے ہیں کبھی کبھی اس لفظ کے سابقے اور لاحقے نئے معانی پیدا کر دیتے ہیں۔ یہی لفظ پہیلی کی بنیاد ہوتا ہے اور وہی پہیلی کا جواب بھی ہوتا ہے۔ جس چیز کے بارے میں پہیلی ہوتی ہے اس

۱۔ دریائے لطافت ص ۲۳۴

۲۔ مونیر ویس: سنسکرت انگلش ڈکشنری ۱۸۹۹ء انگلینڈ ص ۷۴۱

کی بہت سی علامتیں اس پہیلی میں بیان کر دی جاتی ہیں جس سے پڑھنے یا سننے والوں کا ذہن اصل موضوع کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ ایک شعری پہیلی کبھی فرد کی ہیئت میں ہوتی ہے جس کے دونوں مصرعوں میں جداگانہ قوافی ہوتے ہیں اور کبھی مطلع کی ہیئت میں ہوتی ہے جس کے دونوں مصرعے باہم مقفی ہوتے ہیں۔ ایک سے زیادہ اشعار کی پہیلیاں غزل کی تکنیک میں ہوتی ہیں جن کے دوسرے مصرعے باہم مقفی ہوتے ہیں اور کبھی مثنوی کی تکنیک میں ہوتی ہیں جن کا ہر شعر مطلع ہوتا ہے مگر ہر مطلع کے قوافی جداگانہ ہوتے ہیں۔ امیر خسرو، عزت اور سودا وغیرہ نے پہیلیاں لکھی ہیں۔ سودا کے کلیات میں ۱۰۹ پہیلیاں ہیں۔

### انشا کی ایک پہیلی یہ ہے

کیا ہے وہ شمع کہ جس کا ہے دل خلق لگن      بر شب اس کی ہو تجھی سے نیا گھر روشن  
کبھی دیوان سنا صین کی ہو بزم افروز      کبھی بالیں پہ گداؤں کے کرے شب کے روز  
(طوائف۔ انشا)

ہندی اصناف میں دوہے اور گیت اردو شاعری کا قابل قدر جزو بن گئے۔ دوہا ایک چوبیس ماترا کا ہندی چھند (بحر) ہے۔ اردو میں پہلے اُسکو دوہرا کہا جاتا تھا، امانت نے اندر بکھا میں اس کو دوہرا ہی بکھا ہے۔ دوہے میں دو مصرعے ہوتے ہیں۔ ہر مصرعے میں دو چھٹے ہوتے ہیں جنہیں پاد کہتے ہیں۔ پہلا اور تیسرا حصہ (پاد) دشتم کہلاتا ہے۔ ان میں ۱۳-۱۳ ماترائیں ہوتی ہیں۔ دوسرا اور چوتھا حصہ سم کہلاتا ہے۔ اس میں ۱۱-۱۱ ماترائیں ہوتی ہیں۔ اس طرح دوہے کے پہلے مصرعے کے پہلے حصہ (پاد) میں ۱۳ اور دوسرے میں ۱۱ ماترائیں ہوتی ہیں۔ دونوں حصوں کے درمیان وقفہ (یتی یا درام) ہوتا ہے یہی تکنیک دوسرے مصرعے کی ہوتی ہے۔ دوہے کے دونوں مصرعے باہم مقفی ہوتے ہیں۔ اگر دوہے



کی مائراؤں کی ترتیب الٹ دی جائے یعنی دونوں منہروں کے پہلے حصہ ۱۱-۱۱ اور دوسرے دونوں حصوں میں ۱۳-۱۳ مائراؤں ہوں تو اسے سوڑھا جاتے ہیں۔ ہندی کا دوہا یہ ہے:

مورمکٹ کٹی کا پھنسی، کرمرلی ارمال!

یدی بانک مومن بسے سدا بہاری لال  
اُردو میں بھی دوہے نظر آتے ہیں۔ دکنی اور شامی ہند کے شاعروں نے اس چھند کو اپنایا ہے۔

جونیناں تم روپ کو، نرکھ ریجھ تھرات  
تم بن پل پل سیس پر پلکیں مارت ہات  
(عزالت)

گھر میں راجہ کے ہے توہریوں کی سردار  
تجھ سے کر سکتا نہیں ہر گز میں، نکار

(رامانت)

گیت ہندوستانی ادب کی ایک قدیم صنف ہے۔ وک گیتوں کی روایت ماضی کے اندھیرے میں دور تک چلی گئی ہے۔ البتہ گیت کی ادبی ہیئت سنسکرت میں گیت گوہند کی شکل میں نمودار ہوئی اور ہندی میں ودیا پتی نے ادبی گیتوں کا سرمایہ چھوڑا۔ اردو گیت نے لوک گیتوں اور ہندی گیت دونوں روایتوں سے استفادہ کیا ہے۔ چونکہ یہ غنائی شاعری ہے۔ اس لیے اس کا وجود اردو شاعری کے ابتدائی دور سے ہی نظر آتا ہے مگر ابتدائی دور میں گیت اور گیت نما غنائی نظموں میں حد فاصل قائم کرنا مشکل ہے۔ پھر بھی بعض دکنی شاعروں کے یہاں ایسی غنائی نظمیں مل جاتی ہیں جن میں بڑی حد تک گیت کی خصوصیات نظر آتی ہیں۔ ان میں ہیئت کا اختصار جذبے کی شدت، ذات کا اظہار اور داخلیت اور موسیقیت کے عناصر ہیں مگر نام

طور پر ٹیک کی ہٹکتی اور تکنیکی وحدت کی کمی نظر آتی ہے۔ اس لیے ایسی غنائی شاعری کو گیت نہ نظمیں کہا جاسکتا ہے۔ اس دور میں دورِ جحانات نظر آتے ہیں۔ ایک یہ کہ اردو بحر وں میں غنائی انداز کی نظمیں نظر آتی ہیں جن کی بدلی ہوئی صورت جدید گیتوں میں نظر آتی ہے۔ دوسرے موسیقی کی دھنوں میں ڈھلے ہوئے گیت۔ مگر دونوں کے گیتوں میں عورت کے جذبات کی صداقت اور لب و لہجہ کی نسوانیت ملتی ہے یہی خصوصیت انہیں جدید گیتوں سے قریب تر کر دیتی ہے۔

کوئی جاؤ کہو مجھ سا جن رات میں نیمہ بندی تو کیتا گھات

دل میرا اپنے سات کیا

مجھ پر میں دن رات کیا

دل داری کا نہ بات کیا

کنے مجھ میں ایسی دھات کیا

کوئی جاؤ کہو مجھ سا جن رات میں نیمہ بندی

(علی عادل شاہ شاہی)

ورائنات کا گیت ہندوستانی سنگیت کی دھن کے مطابق جو "زبانی لالہ پری  
پچ دن سند کافی کے" ہے۔

راج رکھ لے شام ہماری میں چیری ہوں تمہاری

جرادے سمجھ کر گاری

(انترہ)

عجیر گلال نہ موپر ڈارو نہ مارو پچکاری

اڑھی دینہ سب دیکھ پڑے گی ساری کھجور نہ ساری

کہیں گے لوگ متواری

گیتوں اور دوہوں کے علاوہ کبت بھی نظر آتے ہیں۔ کبت ہندی کورت کی تبدیل شدہ صورت ہے۔ "گیت" میں موضوع کی قید نہیں ہوتی بلکہ اس میں ہر قسم کے خیالات ادا کیے جاتے ہیں، عزالت نے ایک طویل کبت لکھا ہے۔ اس کا ایک بند دیکھیے جس میں عشقیہ جذبات کا اظہار ہے۔

نینن جل دھار دیکھو گوے مالا ڈار دیکھو  
ہائے کی پکار دیکھو پاچھین پچھتائے  
انگ بھسم لائے دیکھو تیسری کہائے دیکھو  
مرگ چھالا بچھائے دیکھو کچھ ہات نہ آئے  
لکین دوار کا جائے دیکھو تیر تھ میں نہ لائے دیکھو  
کردت گرے لائے دیکھو یوں ہی مرجائے  
زگنی سب ہوئے دیکھو سوئے دیکھو روئے دیکھو  
آپ کو جو کھوئے دیکھو تب بی کچھ پائے

چوبولا بھی ہندی کا ایک چھند ہے۔ اس کو ہنسی بھی کہتے ہیں۔ اس میں پسندیدہ مائیں ہوتی ہیں۔ آٹھ اور سات مائوں کے درمیان وقفہ رہتی یا ورام) ہوتا ہے۔ آخر میں لکھ گرو ہوتے ہیں مثلاً "متو پھل پنج جیون کرو" اب اردو چوبولا دیکھیے جو "بمعنوان چوبولا اپنے حسب حال زبانی راجہ اندر کی ملتا ہے۔

راجہ ہوں میں قوم کا اندر میرا نام  
بن پریوں کی دید کے نہیں مجھے آرام

لیکن یہ چوبولا نہیں بلکہ دوہا ہے۔ کیونکہ اس میں پہلے اور تیسرے پاؤں ۱۳-۱۳ اور دوسرے اور چوتھے پاؤں ۱۱-۱۱ مائیں ہیں اور ایک مصرع کے دونوں حصوں (پاؤں) کے درمیان یعنی ۱۳ اور ۱۱ کے درمیان وقفہ (ورام) ہے۔ امانت نے دوہے



کو چوبولا لکھ دیا ہے۔ دوہا اور چوبولا دو الگ الگ چھند ہیں۔

اردو میں چوپاتی بھی نظر آتی ہے۔ چوپاتی بھی ہندی کا ایک چھند ہے۔ اس میں سولہ ماترائیں ہوتی ہیں۔ امانت نے اندر سبھا میں اس طرح کے چھند پر محض ”فقرے“ لکھا ہے مثلاً ”فقرے سبز پری کی درخواست میں زبانی راجہ اندر کی“

کاٹی رات مزے میں ساری بیٹھ مرے پہلوا ب پیاری

بہت لڑائی تو نے جان اب ہے سبز پری کا دھیان

امانت کی اندر سبھا میں ہندی چھندوں کے مطابق شاعری کے نمونے ملتے ہیں اور ہندوستانی موسیقی کی دھنوں میں ڈھلی ہوئی شاعری بھی نظر آتی ہے۔ مثلاً ٹھمری اندر سبھا میں کئی ٹھمریاں ہیں۔ ٹھمری ہندوستانی سنگیت کی ایک مخصوص دھن کا نام ہے۔ اندر سبھا کے گیت عام طور پر ٹھمریوں کی دھنوں میں ملتے ہیں جس کی مثال گیت کے سلسلہ میں دی جا چکی ہے۔

۱۵۸۷ء سے قبل اردو شاعری محض تالاب کے ٹھہرے ہوتے پانی کی طرح نہیں تھی بلکہ اس میں تجربوں کی لہریں اٹھتی تھیں۔ شاعروں نے قدیم اصناف سخن میں عروض و قوافی اور اجزائے ترکیبی کے دائرہ میں تجربے کیے اور ہندی چھند اور اسالیب کو اپنا کر جدت پسندی کا ثبوت دیا۔ اگرچہ اکثر تجربے مشق و مزا ولت کی بنیاد پر کیے گئے ہیں۔ پھر بھی امانت کی اندر سبھا اور نظیر کی نظموں میں شعری تجربہ کا حسن نظر آتا ہے اور بعض شاعروں کے یہاں زبان و بیان کی سطح پر دلکش جدتیں ملتی ہیں جن میں سے بعض تجربے جدید اردو شاعری میں اپنی بالیدہ شکل میں نظر آتے ہیں اور روایت کا درجہ حاصل کر چکے ہیں۔

# جدید اردو گیت

## تشکیل سے تکمیل تک

گیت ہندوستانی ادب اور موسیقی کی قدیم ترین اصطلاح ہے: ”گیتا“ اور ”گاتھا“ بھی گیت کے وصف سے متصف ہیں۔ گیتا کے معنی ہیں جو گایا گیا ہو۔ گاتھا میں بھی گائی جاتی ہیں۔ اس لیے گیت کے دائرے میں آتی ہیں۔ ویدوں کے گائیکوں نے ویدوں کو بھی گیت کہا ہے۔ ”گیرم کروں سیم ہی“ کا مفہوم ہے: ”اے میرے خالق! میں تجھے گیتوں میں باندھتا ہوں!“ انگریزی ”لرک“ کی اصطلاح تقریباً گیت کا مفہوم رکھتی ہے۔ لرک جرمنی زبان کے لفظ ”لائرہ“ سے ماخوذ ہے۔ یہ ایک مخصوص قسم کا ساز ہے۔ اس ساز پر گائی جانے والی ہر نظم کو ”لرک“ کہا گیا۔ اپنے قدیم مفہوم میں وہ نظم لرک کہلاتی ہے جو سازوں پر گائی جاتی ہے۔ ”سنگیت“ کی اصطلاح دو لفظوں ”سم“ اور ”گیت“ کا مرکب ہے۔ سم بمعنی عمدہ گیت یعنی نغمہ، سنگیت عمدہ نغمہ کو کہتے ہیں۔ ہندوستانی سنگیت کی اصطلاح میں جو نظم ”سر“، ”تال“ اور ”پد“ کی پابند ہو ”سنگیت“ کہلاتی ہے۔ ————— ہندی میں گیت دو قسم کے ہوتے ہیں: ”ویدک گیت“ اور ”لوک گیت“۔ ویدک گیت کا مقدس نقش سام وید ہے۔ لوک گیت

عوامی جذبات کا بیساختہ اظہار ہے۔ لوک گیتوں کو دو حصوں میں منقسم کیا جاسکتا ہے۔ ایک کو ”مارگ گیت“ اور دوسرے کو ”دیشی گیت“ کہتے ہیں۔ مارگ گیت میں شدھ راگ اور راگنیاں شامل ہیں۔ اور دیشی گیت میں ملکہ پھلکے گانے مثلاً دادرا، ٹھمری، اور ٹپا وغیرہ۔ موسیقی کے نقطہ نظر سے گیتوں کو مزید دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ”نیر گیت“ اور ”گا تر گیت“۔ نیر گیتوں میں سازوں کا نغمہ اور گا تر گیتوں میں انسانی لحن کا با معنی نغمہ شامل ہے۔ جس کا ذریعہ اظہار زبان ہوتا ہے۔ عام طور پر گیت سے یہی موخر الذکر گیت (نغمہ) ہی مراد ہوتا ہے۔ ہندی میں ہیئت کے نقطہ نظر سے گیتوں کو ”شدھ گیت“ اور ”پر گیت مکتک“ کا نام دیا گیا۔ شدھ گیتوں میں وہ گیت شامل ہیں جو سازوں پر موسیقی کی دھنوں کے مطابق گائے جاسکیں۔ پر گیت مکتک میں ایسی غنائی نظیر شامل ہیں جن میں گیت کی بعض داخلی خصوصیات تو ہوتی ہیں۔ مگر انھیں سازوں پر گایا نہیں جاسکتا۔ اردو میں بھی ”گیت“ اور گیت نما غنائی نظمیں ملتی ہیں۔ گیت نما غنائی نظموں کو گیتوں کے اولین نقوش کہاجاسکتا ہے۔ جنھیں روایت کا درجہ حاصل ہے۔ جدید اردو گیت اسی کی ترقی یافتہ اور طاقتور ہیئت کا نام ہے۔ اردو گیتوں کے سرمایے میں لوک گیت، فلمی گیت اور ادبی گیت شامل ہیں۔

شہابی ہند میں، مسلمانوں کی سلطنت کے بعد، ادبی و شعری نقطہ نظر سے امیر خسرو کا نام بہت اہم ہے۔ امیر خسرو کے نام سے جو تخلیقات منسوب ہیں۔ ان میں ہندی فارسی کی آمیزش ہے۔ اور گیت کی بعض خصوصیات بھی پائی ہیں۔ ان کی شاعری میں نسوانیت، لوح، بول چال کی زبان کے عناصر خاص طور پر متوجہ کرتے ہیں۔ امیر خسرو کے بعد، رامانند کی تحریک شروع ہوئی۔ اس کے بعد



پندرھویں صدی میں کبیر اور میر آبائی نے شاعری کو ذریعہ اظہار بتایا۔ کبیر ہندو مسلمانوں کو شیر و شکر کرنا چاہتے تھے۔ اس لیے انھوں نے غوامی زبان میں اپنے مقصد کی تبلیغ کی مگر اس میں وہ نسوانیت، حسن، لوچ اور غنائیت نہیں جو گیت کے لیے مخصوص ہے۔ البتہ میر آبائی کے گیتوں میں گیت کی روح جلوہ گر ہے۔ میرا کے یہاں بھگتی کی آہ تیز ہے۔ اس کے بیشتر گیتوں میں کرشن جی سے اظہار محبت و عقیدت ہے۔ اس کے نغموں میں سپردگی، بیقراری اور محبت کی کیفیتا ملتی ہیں۔ ان کے گیتوں میں جسم کی پکار ہے۔ مگر اس پر روح کے تقدس کا سایہ بھی ہے۔

اردو شاعری کا دکنی دور ۱۳۵۳ء سے ۱۷۰۰ء تک پھیلا ہوا ہے۔ ۱۳۵۳ء میں سلطان مذاوالدین حسن بہمن شاہ تخت نشین ہوا۔ اور ۱۷۰۰ء میں اورنگ زیب کی وفات ہوئی۔ یہ زمانہ دکنی زبان اور شاعری کے لیے بہت اہم ہے۔ اس دور میں زبان اور اسلوب کی سطح پر فارسی اور ہندی روایات کا امتزاج نظر آتا ہے ایک طرف فارسی الفاظ، تراکیب اور صنعتوں کو اپنا یا جا رہا تھا اور دوسری طرف ہندی روایتوں اور اسلوب کی طرف رغبت کا رجحان عام تھا۔ اس دور میں بہت سی غنائی تخلیقات وجود میں آئیں جس میں ہندی اور بول چال کی زبان کے عناصر کی فراوانی ہے۔ اس دور میں ایسی عشقیہ نظمیں وجود میں آئیں جن میں اگرچہ مرد کی طرف سے انہارِ عشق کیا گیا ہے۔ مگر ان کے لہجے میں لوچ اور سپردگی کی کیفیت ملتی ہے جس سے ایسی نظمیں گیت کے مزاج سے قریب تر محسوس ہوتی ہیں۔ اس دور میں ایسی نظمیں بھی مل جاتی ہیں جن میں عورت کی طرف سے اظہارِ عشق کیا گیا ہے۔ یہ انداز گیت کے مزاج سے زیادہ قریب ہے۔ اس دور میں گیت کی کوئی واضح اور متعین ہیئت نہیں تھی بلکہ ہر ہیئت میں گیت لکھے جاتے تھے مثلاً

تو بیاری عشق بھی تیرا پیارا      لگی بہت سوں دل ہمارا  
 سکھی ری مل کہ تل تل ذوق کریں      نہیں دنیا میں کوئی آیا دوبارا  
 (عبد اللہ قطب شاہ)

پیالہج پیالہ پیاجائے نا      پیالہج یک تل جیا جائے نا  
 مجھے تیرے سینہ پہ کاری لگا      جگر بھوٹ مارا اٹھا جائے نا

(غلامی)

ان نظموں میں اگرچہ مرد کی طرف سے اظہارِ عشق ہے مگر لہجے کی نسوانیت، لوج،  
 اور خود سپردگی نے ان کی داخلی فضا کو گیت کے قریب تر کر دیا ہے۔ جذبے کے براہِ راست  
 اور شدید اظہار نیز بول چال کی زبان نے ان نظموں میں مزید گیت پن پیدا کیا  
 ہے۔ اس دور میں ایسی تخلیقات بھی ملتی ہیں جن میں عورت کی طرف سے اظہارِ  
 عشق ہے۔

کھانا برہ کھاتی ہوں میں پانی اچھوٹتی ہوں میں  
 تجھ سے بچھڑ جیتی ہوں میں کیا سخت ہے دل رہے بیا  
 (دھتھی)

اب چھوڑ نہیں مت جاوے رے  
 متدبرہ کوں ترساوے رے  
 یو جاتے توں من بھاوے رے

(دربان الدین جانم)

ان ٹکڑوں میں لہجہ کی نسوانیت، عورت کی طرف سے اظہارِ محبت، خود سپردگی  
 بیقراری اور جذبے کا دھور ہے۔

شمالی ہند کی شاعری کا کلاسیکی دور ۱۷۰۰ء سے شروع ہو کر ۱۸۵۰ء پر ختم

ہوتا ہے۔ اس دور کی شاعری میں بیشتر وہی خصوصیات ملتی ہیں جو دکنی شاعری کا طرہ امتیاز ہیں۔ البتہ زبان کی صفاتی و صحت اور جذبے و خیال کی بہتہ۔ نقش گری پر توجہ بھی ملتی ہے۔ شمالی ہند کی شاعری میں غنائی نظموں کا واقعہ سرمایہ موجود ہے اور بارہ ماسوں اور سراپا نگاری کے نمونوں کے ذخیرے کو مد نظر رکھیے تو سرمایہ اور وسیع ہو جاتا ہے۔ شمالی ہند کے ڈراما نگاروں نے اپنے ڈراموں میں جن گیتوں کو شامل کیا ہے۔ ان کی ہیئت متعین نہیں۔ البتہ وہ ٹھمری، دادرا وغیرہ کے رنگ میں ہیں۔ ایسی غنائی تخلیقات، ہندوستانی موسیقی کے سانچے میں ڈھل کر دکنی دور کی گیت نما نظموں سے زیادہ دلکش نظر آتی ہیں مثلاً

پالاگی کر جوری      شام مو سے کھیلونہ ہوری  
گنتیں چراون میں نکسی ہوں      ساس مند کی چوری  
سگری بجنری رنگ نہ بھجو      اتنی مسنوبات موری  
شام مو سے کھیلونہ ہوری

(دامانت)

اس دور کے گیتوں کے نقوش، اردو شاعری کا منظر نامہ اور گیت کی تکنیک کے تحت شامل ہیں۔ اس طرح کے نقوش، جدید اردو گیت کے اولین نمونے ہیں جنہیں روایت کا درجہ حاصل ہے۔ گیت نما غنائی نظموں کی یہی روایت ارتقائی مراحل طے کر کے، جدید اردو گیت کی طاقت و رسمیت بن کر نمودار ہوئی ہے۔ بطور ذیل میں جدید گیت کی رسمیت کا تعین کیا گیا ہے اور اردو گیتوں کے سرمایے کا تجزیہ کر کے جدید اردو گیت کی تکنیک، اسلوب، زبان اور خصوصیات کو نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔



اردو میں ہر ایسی ہیئت کو گیت کہا جا رہا ہے۔ جس میں گیت کی بعض  
**ہیئت** | اہم خصوصیات ملتی ہیں مگر اب تک گیت کی خارجی خصوصیات کا  
 تجزیہ کر کے ان کی نشاندہی نہیں کی گئی ہے۔ اس لیے گیت کا اطلاق بہت سی ہیئتوں  
 پر ہوتا ہے اور اس میں ہر ہیئت کی غنائی شاعری شامل ہو گئی ہے۔ اگرچہ گیت  
 غنائی شاعری کی ایک ہیئت ہے مگر غنائی شاعری کی ہر ہیئت گیت نہیں ہے۔  
 سطور ذیل میں گیت کی بعض اہم خصوصیات کی نشاندہی کر کے گیت کی ہیئت کا  
 تعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

اردو میں خالص گیت اور گیت نما، نظموں کی ہیئت میں کوئی امتیاز  
 نہیں کیا گیا مگر ہندی میں اس سلسلے میں پیش رفت ہوئی ہے۔ ڈاکٹر بھائی گیرتھ مشر  
 نے ”شردھ گیت“ اور ”پرگیت مکنک“ میں امتیاز کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”شردھ  
 گیت“ وہ ہیں :

”جن میں پرانے پرچھم یا دو تیبہ پنکٹی ٹیک کے روپ میں پد پرار ہونے پر درہاتی  
 جاتی ہے۔“

گیت کی ہیئت کی تکمیل کے لیے ”ٹیک کی پنکٹی“ کی موجودگی ضروری ہے  
 اور یہی خالص گیت اور گیت نما نظموں میں وجہ امتیاز ہے مگر محض ”ٹیک کی  
 پنکٹی“ ہی کافی نہیں ہے۔ اس پر مزید غور و فکر کرنا ہوگا اور گیت کی ہیئت کا تعین  
 کرنے کے لیے گیتوں سے ہی اصول اخذ کرنے ہوں گے۔

یہ بات مان لینے کے بعد کہ گیت میں ”ٹیک کی پنکٹی“ لازمی طور پر ہوتی ہے۔  
 اب یہ غور کرنا ہے کہ گیتوں میں اس کی کیا صورتیں واقع ہو سکتی ہیں۔ ٹیک کی پنکٹی

کی تین بہت واضح صورتیں نظر آتی ہیں۔

(الف) یہ گیت کے بندوں کے مصرعوں سے (ارکان یا متراؤں کی تعداد کے لحاظ سے) مختصر ہوتی ہے۔

پٹ مندر کے کھول

دور کہیں اک جھرنا گا دسے پہننے کے سے راگ  
لٹنے کو ہے دن کے ہاتھوں تاروں کا یہ بہاگ  
سکھیاں اپنی ہٹ میں لٹیں کریں دلوں کی کھود  
پنگھٹ پر ہر کوئی چپ ہے گرتی گلری ڈول  
پٹ مندر کے کھول

(ساغر نظامی)

(ب) یہ گیت کے بندوں اور مصرعوں کے (ارکان اور متراؤں کی تعداد کے مساوی) ہوتی ہے۔

آج سہی انکار  
لیکن کچھ تو بول  
ان ہونٹوں کو کھول  
جو کرتے ہیں پیار  
آج سہی انکار

(ڈاکٹر مسعود حسین خان)

(ج) ٹیک کی پنگتی گیت کے بندوں کے دوسرے مصرعوں سے (ارکان اور متراؤں کی تعداد کے لحاظ سے) طویل ہوتی ہے۔

اور دبانے سے ابھرے گی گیتوں کی گنجار

چلتی آندھی رک نہیں سکتی

اڑتی بدلی جھک نہیں سکتی

نتھی لہریں روک سے بن جاتی ہیں خونی دھار

اور دبانے سے ابھرے گی گیتوں کی گنجار

\_\_\_\_\_ (خاطر غزلی)

ان تینوں مثالوں سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ گیت میں ٹیک کی پنکٹی گیت کے بندوں کے دوسرے مصرعوں کے مساوی بھی ہو سکتی ہے اور ان سے مختصر اور طویل بھی ہو سکتی ہے اور گیتوں میں یہ تینوں شکلیں عام اور مقبول ہیں۔

لیکن گیت میں محض ٹیک کی پنکٹی ہی کافی نہیں ہے بلکہ اس سے قبل ایک اور مصرع کی موجودگی بھی ضروری ہے جو ٹیک کی پنکٹی سے باہم مقفی ہو۔ اس کی کئی تین صورتیں ملتی ہیں۔

(الف) یہ مصرع ٹیک کی پنکٹی سے (ارکان کی تعداد اور ماتراؤں کی گنتی کے لحاظ سے) مختصر ہوتا ہے۔

آنسو گوندھ کے ہم نے پرویا پریم ملن کا ہار  
یتری پریت کی ربت زالی میرا پاگل پیار  
گھر زرا شاہے اکتا کر آیا تیسرے دوار

نیر کے دیپ جلائے

دھیرج کون بندھائے بھگون دھیرج کون بندھائے

\_\_\_\_\_ (سطوت رسول)

یہ ٹیک کی پنکٹی کے (ارکان اور ماتراؤں کی تعداد کے لحاظ سے) مساوی ہوتا ہے



جاگی من میں من کی آس ہے  
 سر مرلیا کے جی کو بلائیں  
 دور کھیتوں میں مجھ کو بلائیں  
 ہسکے ہونٹوں پہ پیسہ کا ناؤں  
 تھامے بابل کا ڈر مورے پاؤں  
 کرے دھیان سجن کا اداس ہے  
 جاگی من میں من کی آس ہے

(ناصر شہزاد)

(ج) یہ ٹیک کی پنکٹی سے (ارکان کی تعداد اور متراؤں کی گنتی کے لحاظ سے)  
 طویل ہوتا ہے۔

تم بات کسی کی مان لو  
 زیر بھری آنکھوں میں جاگے لال گلابی ڈوسے  
 چمک چمک سو گئے ستارے لے لے کے ہلوے  
 ہم تم آج نہ سوئیں گے تم اپنے دل میں ٹھان لو  
 تم بات کسی کی مان لو

(قتیل شفائی)

ان تینوں مثالوں سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ”ٹیک کی پنکٹی سے پہلے  
 آنے والا مصرع جو ”ٹیک کی پنکٹی“ سے باہم مقفی ہوتا ہے۔ اس سے بڑا چھوٹا اور  
 مساوی ہو سکتا ہے اور گیتوں میں یہ تین صورتیں عام اور مقبول ہیں۔

ٹیک کی پنکٹی اور اس سے پہلے آنے والے مصرع کے بعد گیت کی بحر بندوں  
 اور ترتیب قوافی پر غور کر لینا ضروری ہے۔ جہاں تک گیت کی بحر کا تعلق ہے۔ ہند کی

کی حد تک یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اس کے لیے ایک خاص نوع کا چھند مخصوص ہے۔ یہ ماترائی چھندوں میں لکھا جاتا رہا ہے۔ مگر اردو میں گیت کے لیے کوئی خاص بحر مخصوص نہیں کی گئی ہے۔

بحر کے نقطہ نظر سے اردو گیتوں کا جائزہ لینے سے معلوم ہوتا ہے کہ بعض گیت خالص ہندی ماترائی چھند میں اور بعض خالص اردو بحر وں میں لکھے گئے ہیں بعض گیتوں میں ہندی اردو بحر وں کا امتزاج بھی ہے مگر ایسا شاذ و نادر ہی ہوا ہے اور بعض گیت ایسے بھی ملتے ہیں جن کے مختلف مصرعوں میں ماتراؤں یا ارکان کی تعداد مختلف ملتی ہے۔ مثلاً

میں گن دکھ کے گاتے گاتے

اب ٹوٹ نہ جاؤں

روتے روتے من دھیرج نے

نہیں گنوائے

اس اندھے کی لالچی ہوں میں

آشا گاتے

اندھے سے کیا نانا تیرا

آشا کو سمجھاؤں

آپ ٹوٹ نہ جاؤں

(نگار صہبائی)

بحر کے تنوع کے دلکش تجربے الطاف مشہدی، نگار صہبائی، ندا فاضلی اور ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے کیے ہیں۔ چونکہ ہنریت شاعر کے شعری تجربہ کی خارجی طور پر گری کا نام ہے۔ اور اس کا تعلق شعری تجربہ کی بنیادی صنعت سے ہوتا ہے۔ اس لیے

گیت کی ہیئت کا ہر عنصر خواہ وہ لفظ ہو یا لفظی تصویر بھر ہو یا تافنیہ شعری تجربے کے تابع ہوتا ہے۔ اس لیے گیت کے لیے کوئی ایک بحر مخصوص نہیں کی جاسکتی۔ جذبہ اور خیال اپنا آہنگ خود تراش لیتا ہے لیکن پھر بھی گیت کے مزاج و منہاج کے پیش نظر گیت کے لیے مাত্রائی چھند زیادہ موزوں ہیں جن شاعروں نے گیتوں میں مাত্রائی چھندوں سے کام لیا ہے انھوں نے اپنے گیتوں میں حسن اور تاثیر کے عنصر کو بڑھایا ہے۔ گیت کے لیے اردو کی ایسی بحریں بھی مفید ہیں جو ہندی کے مাত্রائی چھندوں سے قریب تر ہیں۔

جہاں تک گیت کے بندوں کے مصرعوں کی ترتیب قوافی کا تعلق ہے وہ ہر شاعری کے یہاں مختلف ہوتی ہے گیت کے مصرعوں کا تسلسل مصرعوں کی ترتیب اور قوافی کی زنجیر جذبہ کے بہاؤ کی تابع ہوتی ہے۔ اس لیے جذبہ کی لہروں پر حباب کی طرح قوافی ابھرتے چلے جاتے ہیں۔ گیت کے بندوں میں قوافی ایک طرف جذبہ کی فالعیت کی ترسیل کرتے ہیں۔ دوسری طرف گیت کی غنائیت میں اضافہ کرتے ہیں۔

اردو گیتوں کے سرمایے پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اردو میں دو دو تین تین اور چار چار مصرعوں کے بند ہیں۔ دو مصرعوں کے بند میں ترتیب قوافی الف الف اور الف ب ہو سکتی ہے۔ تین مصرعوں کے بند الف الف ب / الف الف ب / الف الف ب / الف الف اور الف الف الف الف زیادہ مقبول ہیں۔ چار مصرعوں کے بند میں الف الف الف الف / الف الف الف ب / الف الف الف ب / الف الف الف نظر آتی ہیں لیکن پہلی تین ترتیبیں زیادہ مقبول ہیں۔ گیت کے بندوں کی ترتیب اور اس کی ترتیب میں گیت کاروں نے ایچ اور حسن ذوق کا مظاہرہ کیا ہے اور ہر اچھے گیت میں قوافی کی نئی ترتیب سے ایک دلکش صوتی کیفیت ابھرتی ہے۔



پی درشن کو میج کر نکلی ہر البسیلی نامہ  
 دور دلیس کی را دھا جلتے تھیں مہین کے دوار  
 کیسے بنے گی بات  
 آتی کالی رات

(میں نیازی)

(ب) آئے دن بہار کے پھر دن آتے  
 ہر ہرالی

پیت نے اپنے روپ میں ڈھالی  
 بنی کھڑی ہے صبح سہانی  
 کرشنا کنہیا را دھا رانی  
 ہری بھری سنجوگ کی ڈالی  
 لہراتے

آئے دن بہار کے پھر دن آتے

رقیوم نظر

الف جز میں ترتیب قوانی سیدھی سادی ہے مگر بجز میں کافی جدت نظر  
 آتی ہے۔ اس طرح بہت سے گیتوں میں قوانی کی ترتیب سے کانوں اور آنکھوں کے  
 ذریعہ تسکین ہوتی ہے اس کے علاوہ بعض گیت ایسے بھی نظر آتے ہیں جن کا ایک  
 بند مختصر اور دوسرا طویل ہے۔ مگر ایسے تجربوں کی تعداد کم ہے۔

چونکہ گیت کی ہیئت پر ہندی پد شیلی کا اثر ہے۔ اس لیے بعض گیتوں کی ابتدا  
 میں مکھڑے کے طور پر ایک ڈیڑھ یا دو مصرعوں کا اضافہ کر دیا جاتا ہے جو "ٹیک  
 کی پنکتنی" کے علاوہ ہوتے ہیں۔ مگر انھیں گیت کے درمیان میں دہرایا نہیں جاتا۔

کبھی کبھی آخر میں ضرور دہرایا جاتا ہے۔ مگر کھڑا گیت کی پختی سے باہم مقفی ہوتا ہے۔ اس لیے یہ قاری اور سامع کے ذہنی پس منظر کو اپنے آہنگ اور شدت تاثر سے ہموار کرتا ہے اور گیت میں موسیقیت کا عنصر بڑھا دیتا ہے۔ مثلاً

دیپ جلے بن باقی راما

میں تو نیند کی ماتی راما

دیپ جلے بن باقی

کو دیر دمن کا بسیا کو دیر دھاتی راما

سدا بسرانی بوجھ نہ پالی میں دکھ پاتی راما

پیت گنوائی راما

لکھ لکھ پھاڑوں پاتی راما

دیپ جلے بن باقی

(شہاب جعفری)

اس ٹکڑے میں ”میں تو نیند کی ماتی راما“ محض ایک بار ہی آیا ہے۔ جگیت کی ابتدا میں ہے۔ گیت کی ہیئت میں یہ ٹکڑا جذب نظر آتا ہے۔ اس لیے اس کو ”خالص گیت“ کے دائرہ میں شامل کیا جاسکتا ہے۔

اس بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اردو گیت کے لیے کوئی بحر مقرر نہیں ہے۔ بندوں کے مصرعوں کی تعداد اور ترتیب قوافی بھی متعین نہیں ہے۔ اس کا انحصار شاعر کے موڈ اور جذبہ کے بہاؤ پر ہے کہ وہ اپنی شکل کیا بنالیتا ہے؟ اس میں تنوع اور ابج کی کافی گنجائش ہے۔ خالص گیت کے لیے ”ٹیک کی پختی“ اور اس کا مددگار مصرع ضروری ہے جو ٹیک کی پختی سے باہم مقفی ہوتا ہے۔ ان دونوں میں سے ایک کی کمی کسی ہو تو گیت ہیئت کے نقطہ نظر سے ناقص ہے۔ اس کے علاوہ گیت کا مختصر ہونا اور

اس کابندوں میں منقسم ہونا بھی ضروری ہے۔ اگر گیت ہندی کے ماترائی چھندوں یا ان سے ملتی جلتی بحر میں ہو تو زیادہ بہتر ہوتا ہے اور اس کابندوں میں منقسم ہونا بھی ضروری ہے۔ ایک گیت دیکھیے :

نیبو کی پھانکوں سے نینا سیلے

نینا سیلے

بید چنبیلی سی چڑھتی عمریا

جھلکے کنڑوں تال

تا کے نہریا

چمچم چم سے رک جائے چلتی بحیریا

چکنی ڈھلانیں چمک اڑیلے

نیبو کی پھانکوں سے نینا سیلے

کورا دن جیسے بھیتا روپیا

سوئے میں اٹھ اٹھ کے

برائے میتا

ہر روز ٹھیا کو ٹکرائے بھیتا

کٹھ میٹھی سی امیا سی کوئی نہ پی لے

نیبو کی پھانکوں سے نینا سیلے

(ندان ضلی)

گیت کی اس ہیئت کے علاوہ ایسی تمام ہیئیں جن میں گیت کی داخلی خصوصیات، غنائیت، داخلیت جذبہ کی شدت اور وحدت، نسوانی لب و لہجہ اور بول چال کی زبان کا آہنگ ہو اور وہ گیت کی ہیئت سے قریب تر بھی ہو وہ ”گیت نہا نظیں“ ہیں۔ ہندی



ہیں انہیں ”پرگیت مکتک“ کہتے ہیں۔ پرگیت مکتک یا گیت نما نظموں کی ہیشمار صورتیں نظر آتی ہیں۔ جن کا احاطہ کرنا مشکل کام ہے۔ مگر بعض مقبول اور ممتاز صورتوں کا احاطہ کرنا مشکل کام ہے۔

(الف) ایسی گیت نما نظمیں جن میں ٹیک کی پنکٹی ہوتی ہے۔ مگر اس سے پہلے ایک مددگار مصرع نہیں ہوتا جو ٹیک کی پنکٹی سے باہم مقفی ہوتا ہے۔ عظمت اللہ خاں کی زیادہ تر غنائی نظمیں اسی ہیئت میں ہیں مثلاً ”مرے حسن کے لیے کیوں مزے“۔ ”دام میں یاں نہ آئیے“۔ ”وہ ہوں پھول جس کا پھل نہیں ہے“۔ ”پہلا آنا سامنا“۔ ”تمہیں یاد میں وہ دن بھی“۔ اسی نوع کی گیت نما نظمیں ہیں۔

مرے حسن کے لیے کیوں مزے نہیں لینے تھے تمہیں یوں مزے

بہت اپنی چاہ جتا بجا مرے دل کو موہ کے لے لیا

مرے واسطے یہ بہشت تھی تمہیں دل لگی تھی یہ کھیل تھا

مرے حسن کے لیے کیوں مزے نہیں لینے تھے تمہیں یوں مزے

(عظمت اللہ خاں)

اس گیت نما نظم میں گیت کی ساری داخلی خصوصیات موجود ہیں اور ”ٹیک کی پنکٹی“ کے طور پر ”مرے حسن کے لیے کیوں مزے“... الخ ”بھی موجود ہے۔ مگر اس سے قبل ٹیک کی پنکٹی کا مددگار مصرع موجود نہیں ہے۔ اگر اس میں گیت کی داخلی خصوصیات نہ ہوتیں تو قییم اصطلاح میں اس کو مثلث کہا جاتا۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے عظمت اللہ خاں کی ایسی نظموں کو گیت تسلیم کیا ہے! مجھے ان کی رائے سے اتفاق نہیں ہے۔ میرے خیال میں یہ گیت نہیں بلکہ ”گیت نما“ نظم ہے۔

(ب) بعض گیت نما نظموں میں ٹیک کی پنکٹی نہیں ہوتی۔ مگر ٹیک کی پنکٹی کی جگہ ہر بار ایک نیا مصرع آتا ہے جو ہر بند میں نئے قافیہ میں ہوتا ہے۔ حفیظ جالندی کے

یہاں یہ ہیئت خاص طور پر نظر آتی ہے۔ الطاف مشہدی اور دوسرے شعرا کے یہاں بھی اس کا اثر ہے۔

میرے دل کا داغ ۔

پیاری میرے دل کا داغ

میں ہوں دل کے باغ کا مالی

لایا ہوں پھولوں کی ڈالی

نازک نازک پھول ہیں جیسے اُجیلے اُجیلے داغ

ایسا ہی بے داغ ہے پیاری میرے دل کا باغ

پیاری میرے دل کا باغ

میں ہوں دل کے باغ کا مالی

لایا ہوں پھولوں کی ڈالی

الفت کا اظہار

پیاری الفت کا اظہار

میری ٹھنڈی ٹھنڈی آہیں

تیری یہ حیران نگاہیں

ان پھولوں کی ہر ڈالی ہے اک گلشن بے غار

ان پھولوں کی رنگت جیسے الفت کا اظہار

پیاری الفت کا اظہار

میری ٹھنڈی ٹھنڈی آہیں

تیری یہ حیران نگاہیں

(حفیظ جالندھری)

حفیظ کی ایسی نظموں میں گیت کے بعض عناصر موجود ہیں مگر ہیئت کے لازمی جزو اور گیت کی بعض داخلی خصوصیات کا فقدان ہے۔ اس میں ٹیک کی پختی اور مددگار مصرع نہیں ہے۔ دوسری طرف اس کے دونوں بندوں میں ایک ہی جذبہ کا بہاؤ نہیں ہے بلکہ اس میں ”تکرار خیال“ کی روایت کا اثر ہے۔ حفیظ کے یہاں ”اندھی جوانی“ ”حسن اور موت“ ”فرشتہ کا گیت“ وغیرہ ایسی ہی گیت نما نظمیں ہیں۔ ان نظموں کی ترتیب، قوافی اور بندوں کی ساخت پر استزافارم کا اثر ہے۔ پنڈت ہری چند اختر نے بھی انہیں گیت کہا ہے۔ مگر مجھے ان کی رائے سے اتفاق نہیں ہے۔

(ج) گیت نما نظموں کی ایک اور لچکدار ہیئت ہے جس پر آزاد اور معری نظم کی تکنیک کا اثر ہے۔ اس کی تمام شکلوں کا احاطہ کرنا مشکل ہے۔ اس ہیئت میں آزادی کے لامحدود امکانات ہیں۔ ایسی نظموں میں گیت کی داخلی خصوصیات بدرجہ اتم ہوتی ہیں مگر گیت کی خارجی خصوصیات کا فقدان ہوتا ہے۔ ڈاکٹر مسعود حسین شاہ، قتیل شفائی، نگار صہبائی اور عشرت رحمانی وغیرہ کے یہاں ایسی گیت نما نظمیں ملتی ہیں۔

اک گئی شام کی بنسی دیکھو  
چھاؤں قدم کی بھاگے  
بکھر چکے ہیں سارے پتے  
من مینا کے سر میں سچے  
سات سروں کے پھیرے باہر  
رادھا راگ اللہ  
بند ہیں نین کو اڑے  
جنم جنم کے گن ہیں جس میں



پانی تن کے پٹن میں جس میں

پاؤں اس کے چرنوں میں رکھ دوں

بہنی اور متوالے

تم تو بھوگوالے

(نگار مہبائی)

اس تجزیہ کا حاصل یہ ہے کہ گیت غنائی شاعری کی ایک ہیئت ہے مگر غنائی شاعری کی ہر ہیئت گیت نہیں ہے۔ خالص گیت اور گیت نما نظموں میں فرق کرنا چاہیے اور گیت محض اسی ہیئت کو ماننا چاہیے جس میں گیت کی ہیئت کی داخلی اور خارجی وہ خصوصیات ہوں جن کا تعین سطور یا لالہ میں کیا گیا ہے۔ گیت اور گیت نما نظموں کے دیگر تنوعات کا تجزیہ ”گیت کی تکنیک“ کے تحت کیا گیا ہے۔

## تکنیک

شاعری کی دوسری ہیئتوں کی طرح اگرچہ گیت اور گیت نما نظموں کی تکنیک بھی داخلی اور خارجی عناصر کی ہم آہنگی، توازن اور تناسب سے وجود میں آتی ہے مگر گیت اور گیت نما نظموں کی تکنیک میں داخلی عناصر خارجی عناصر پر چھاتے رہتے ہیں۔ جب تک جذبے کی شدت، حرکت اور موسیقی الفاظ اور بحر و قوافی کے سنگیت کی ہر دوں میں تبدیل نہ ہو جائے۔ گیت کی تکنیک کامیاب نہیں سمجھی جاتی۔ گیت کی تکنیک میں لفظ و معنی کا ایک دوسرے میں تحلیل ہونا ہی ضروری نہیں، بلکہ جذبہ کا حروف و صوت کی طبعی صورت اختیار کر لینا بھی لازمی ہے۔ گیت کی تکنیک تخلیقی عمل کے لمحہ اول سے گیت کی ہیئت میں شامل رہتی ہے۔ اور گیت کی ہیئت کے دوسرے عناصر اور لوازم کی نشوونما کے ساتھ اس کی نشوونما بھی ہوتی ہے اور گیت مکمل ہونے پر یہ بھی مکمل ہو جاتی ہے اور تکمیل کے بعد ہی اس کی شناخت بھی ہوتی ہے تکنیک کا

لفظ علمی اور سائنسی علوم سے فنون لطیفہ میں آیا ہے جس سے کسی حد تک خارجی ترتیب و تہذیب کا تصور وابستہ ہے۔ فنون لطیفہ میں محض خارجی ترتیب کو تکنیک نہیں کہہ سکتے، اس میں خارجی اور داخلی عناصر کے ایک دوسرے میں تحلیل ہو کر وجود پذیر ہونے اور جذبہ کے فطری ارتقا کے مطابق ڈھل جانے کی شرط لازمی ہے۔ مگر تکنیک کی مشتمل محض خارجی سطح پر ہی ہو سکتی ہے۔ اس لیے گیتوں اور گیت نہانظموں کی تکنیک کا تجزیہ کرتے وقت ان کی ساخت، خارجی عناصر اور ان کی ترتیب کو بنیاد بنایا گیا ہے مگر داخلی عناصر کو بھی نظر انداز نہیں کیا گیا ہے۔

اردو گیتوں کی تکنیک کے تنوعات کو چار حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔  
۱۔ ہندی چھندوں اور اسالیب کا اثر ۲۔ ہندوستانی موسیقی کی دھنوں کا اثر ۳۔ ہندی اور اردو بحرول کے امسراج کا اثر ۴۔ اردو اصناف و اسالیب کا اثر۔ سطور ذیل میں ان اثرات کے تحت گیت نہانظموں کی تکنیک کے تنوعات کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

### ۱۔ ہندی چھندوں اور اسالیب کا اثر

اردو گیتوں پر ہندی گیت اور لوک گیت کی روایت کا اثر ہے۔ ان اثرات کے تحت اردو گیتوں کی تکنیک کی دو واضح صورتیں ملتی ہیں۔ (الف) پدیلی کا اثر (ب) ماترائی چھندوں کا اثر۔

(الف) ہندی میں گیت کی ایک قدیم اور عام تکنیک پدیلی ہے۔ دریا پتی سے ساحاں ہندی گیتوں میں اس روایت کا تسلسل نظر آتا ہے۔ عام طور پر پد میں چار حصے ہوتے ہیں۔ اردو شعر کے نقطہ نظر سے پد دو ایسے مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے جو چار ٹکڑوں میں منقسم ہوں۔ پد کے چوتھائی حصہ کو چسرن کہتے ہیں۔ اردو گیتوں پر ہندی پدیلی کا اثر ہے۔

عجیب ہے یہ زندگی کبھی ہے غم کبھی خوشی  
 ہر ایک شے ہے بے یقین، ہر ایک چیز عارضی  
 یہ گال زرد زرد سے اٹے ہوئے ہیں گرد سے  
 ستم رسیدہ دل یہاں تڑپ رہے ہیں درد سے  
 یہ صورتیں کہ جن پر ہے ستم کی داستاں لکھی  
 عجیب ہے یہ زندگی

(تنزیر نقوی)

پندشلی کی خصوصیت یہ ہے کہ پد کا پہلا چرن ہر بند کے بعد دہرایا جاتا ہے۔ اس  
 گیت میں یہ التزام کیا گیا ہے۔ اس گیت میں زندگی کی ستم رانیوں پر حیرت اور کرب  
 کے احساس کو سمویا گیا ہے۔ چونکہ شاعر نے اس کی بحر خالص فارسی رکھی ہے جو فاعلن  
 مفاعلن کی تکرار سے بنتی ہے اور جس کا مزاج رزمیہ ہے اس لیے اس گیت میں وہ  
 کسک اور کیف پیدا نہیں ہوا جو گیت کے لیے ضروری ہے۔ البتہ بحر کی خوش خرامی  
 اور خوش آہنگی سے تھوڑا سا لطف ضرور ملتا ہے۔

اردو شاعروں نے پندشلی میں تھوڑا سا تصرف کر کے اور چرن پر مختلف انداز کے  
 بند سجا کر اردو گیتوں اور گیت نما نظموں کی تکنیک میں خوش گوار اضافے کیے ہیں۔

اب بھی نہ آئے من کے چین

نا کوئی سا تھی نا کوئی سا جن نا کوئی میرے پاس سہلی

برہ کی لمبی رات گزاروں ڈر کی ماری کیسے اکیسلی

(اختیار شیرانی)

کب آؤ گے پریم پیارے

کب آؤ گے پریم دوارے



رہ گئے پاؤں چلتے چلتے  
تھک گئیں آنکھیں رستہ تک  
کب آؤ گے پتہ پیارے

(محمد دین تاثیر)

ان دونوں ٹکڑوں میں پورا پد نہیں ہے۔ مگر پد کا ٹکڑا ”چرن“ ضرور ہے۔ اگر اس کو چرن نہ بھی تسلیم کیا جائے تو بھی اس ٹکڑے کے ٹیک کی پنکٹی کے بار بار واقع ہونے کی صورت میں ”چرن نما“ ضرور مانتا پڑے گا۔ پہلے ٹکڑے میں ایک چرن اور دوسرے میں دو چرن ہیں جن میں پہلے چرن کی تکرار ہوئی ہے۔ یہ تکرار ہی پد شیلی کے اثر کو ظاہر کرتی ہے۔ اب ایک صورت اور دیکھئے۔

لے دل نادان

سونا سونا کر گئے مجھ کو دو دن کے ہمان  
کس کس نے توڑے ہیں تجھ سے الفت کے پیمان  
راتیں کتنی سونی ہیں اب دن کتنے ویران

(سیف الدین سیف)

اس ٹکڑے میں ”چرن“ کے ساتھ تین مصرعوں کا بند ہے جس میں ”ک اور ن“ کے آہنگ نے ایک دلدوز نغمگی پیدا کر دی ہے اور تاثر کو بڑھا دیا ہے۔ یہ تکنیک یہیں نہیں رڑ کی بلکہ گیت کاروں نے چرن پر ۴، ۵، ۶، ۷ مصرعوں کے بندوں کا اضافہ کر کے اس تکنیک کے نئے امکانات کو برتنے کی کوشش کی ہے۔ اس تکنیک کا ایک دلکش تجربہ مصطفیٰ زیدی کے یہاں ملتا ہے۔

آتی پیسا کے دیس

سات سمندر پار سے گوری آتی پیلے دیس  
رُوپ بدیسی لیکن جیون پُرب کا سندیس

لمبی لمبی پلکیں جن میں تلواروں کی کاٹ  
 نیلی نیلی آنکھیں جیسے جمنا جی کے پاٹ  
 آنکھڑیاں یا ٹھنڈے ٹھنڈے دریاؤں میں سیپ  
 روشن روشن چہرہ جیسے دیوالی کے دیپ  
 گندم جیسی رنگت کے یہ نرم سنہرے کیس  
 آتی پیا کے دیس

(مصطفیٰ زیدی)

اس ٹکڑے کی تکنیک کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں چرن "آتی پیا کے دیس" ہے۔ بلکہ یہ ہندی چھند "سرسی" میں ہے جو بہت مترنم ہے۔ مصرعوں کے قوافی کی ترتیب یہ ہے کہ پہلا دوسرا تیسرا چوتھا اور پانچواں چھٹا آپس میں مقفی ہیں یعنی تین مطالعے الگ الگ قوافی میں ہیں۔ اور ساتواں مصرع "ٹیک کی پنکٹی" یا چرن کے قافیہ میں ہے جو چرن کے آہنگ کو اور نمایاں کر دیتا ہے۔ اس میں قوافی کے تنوع اور آخری دو مصرعوں کے ارکان یا ماتراؤں کی تعداد کے اختلاف سے غنائیت میں اضافہ ہوا ہے۔ اس گیت کی جمالیاتی فضا بھی دل و دماغ کو مسحور کرتی ہے مگر اس پر ہندی اور اردو کی سراپا نگاری کا اثر ہے جس سے اس میں خارجیت کا عنصر بڑھ گیا ہے اور تاثر سے زیادہ حسن اور آرائش کا اضافہ ہو گیا ہے۔ اب ذیل کا یہ بند دیکھئے۔

تو ہی سب کا پالن ہار

تو نے ریسنا ربنا یا، اتنا سارا کھیل رچایا  
 موتی ہیرے سونا پیا، تیسری دولت تیری لایا  
 دن کے رخ پر تیرا پر تو، رات کے سر پر تیرا سایا  
 پھولوں سے دھرتی کو ڈھانپا ستاروں سے آکاش سجایا

اگ، ہوا مٹی اور پانی، سب میں جانداروں کو بنایا  
 تو ہی پالنہار ہے سب کا، سب تیرے بالک میں خدایا  
 تو سب سے رکھتا ہے پیار  
 تو ہی سب کا پالنہار

حَفِیظُ الْجَانِدِی

اس گیت میں چھ مصرعوں کے بعد چرن آتا ہے۔ جو ایک ہی قافیہ میں ہوتے ہیں اور ہر  
 مصرعہ دو برابر حصوں میں منقسم ہوتا ہے۔ چرن سے قبل چرن سے یا ہم مقفی ایک مصرعہ اور  
 بھی آتا ہے جس سے ایک طرف گیت کی ہدیت کی تکمیل کا احساس ہوتا ہے اور  
 دوسری طرف نغمگی کا عنصر بڑھتا ہے۔

پندشلی کی تکنیک بہت لچکدار اور وسیع ہے۔ اردو گیتوں میں اس کے وسیع امکانات  
 نظر آتے ہیں۔ پھر بھی ابھی تک اس کے پورے امکانات کو نہیں برتا گیا ہے۔  
 اس بات کی شدید ضرورت ہے کہ ہندی ماترائی چھندوں کے التزام کے ساتھ  
 پندشلی کو برتا جائے اور اس تکنیک کے دائرہ کو مزید بڑھایا جائے۔ ہندی میں  
 گیت کے لیے ماترائی چھند مخصوص ہیں اور گیت نگاروں نے بحر کی تخصیص نہیں  
 کی ہے مگر گیت کے مزاج کے پیش نظر یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ گیت کے لیے  
 ہندی چھند ہی زیادہ موزوں ہیں۔

(ب) ہندی چھند شاستر ایک وسیع شاستر ہے جس میں ایک بحر کی لا تعداد  
 ذیلی بحریں ہوتی ہیں جن کے آہنگ میں نازک اور لطیف امتیازات ہوتے ہیں۔  
 اگرچہ اردو کے گیت لکھنے والوں نے ہندی چھندوں کے بہت کم امکانات کو برتا  
 ہے۔ پھر بھی بعض بعض چھندوں میں گیت لکھے ہیں۔ انھوں نے ہندی چھندوں کے  
 انتخاب میں اردو بحروں سے قریب تر چھندوں کو اختیار کیا ہے۔ اگرچہ حَفِیظُ الْجَانِدِی



اور ان کے معاصرین اور ان کے بعد شاعروں کے یہاں ہندی چھندوں کا ہلکا سا اثر ملتا ہے۔ مگر جدید شاعروں نے ہندی چھندوں کا خاص طور پر التزام کیا ہے۔  
چھیڑا غم کا راگ کسی نے پر بت کے اس پار

شیتل پروا کے ہونٹوں پر کھیلتا ہے ملہار  
آنکھوں کی سندر برکھا میں ڈوب چلا سنسار  
چھیڑا غم کا راگ کسی نے پر بت کے اس پار  
(الطاف مشہدی)

دل کی لگی کو کیسے چھپاؤں تم بن موسیٰ آئے نہ چینا  
پریم ڈگر پر کیسے لاؤں سمجھے نہ بالہم بینوں کی بینا

یا دتری یوں آئے سنوریا جیسے لہریں کھائے جنر یا  
کب آؤ گے پریم نگر یا، بیستی جائے بالی عمر یا  
من پنچھی کو کیسے مناؤں پھر کے ہنوسے پھرے کی مینا  
دل کی لگی کو کیسے چھپاؤں تم بن موسیٰ آئے نہ چینا

(سیدہ عنوان)

الطاف مشہدی کا گیت سُرسی، چھند میں ہے۔ سیدہ کا گیت بھی ایک ایسی بحر میں ہے جو ہندی بحر سے قریب تر ہے، الطاف کے گیت میں یادوں کی کسک ہے۔ اس میں ایک ایسی برہ کی ماری استری کے دل کا غم ہے جو شیتل پروا کے ہونٹوں پر مچلتے ہوئے ملہار کے گیتوں سے اور پریشان ہو جاتی ہے اور اس کی آنکھوں کی برکھا میں سنسار ڈوبنے لگتا ہے۔ سیدہ کے گیت میں ”پتی“ جو کہ سنوریا ہے۔ اس کی راہ تکتے ہیں بالی عمر یا کے

ضائع ہونے اور اس کی یاد کے جزیرا کی طرح لہرانے کا احساس بہت قوی ہے۔ شاعر نے من کو بچھی اور محبت کو بیجرے کی مینا قرار دے کر اردو گیتوں کو حسین، نسوانی پیکر و استعاروں اور تشبیہوں کا حسن عطا کیا ہے۔ اسی طرح ذیل کے گیت میں ایک برہ کی ماری کے جذبات کو موسم کے پس منظر میں فنکارانہ حسن کے ساتھ پیش کیا ہے۔

چھائی گھٹا گھنگھور سکھی ری چھائی گھٹا گھنگھور

کلے کالے بادل آئے چھائے چاروں اور

سکھی ری چھائے چاروں اور

ہوا چلے اور بوند برسیں بن میں ناچے مور

سکھی ری بن میں ناچے مور

چھائی گھٹا گھنگھور سکھی ری چھائی گھٹا گھنگھور

(سید مقبول حسین احمد پوری)

اس گیت کے بندوں میں ارکان یا ماتراؤں کی تعداد کی کمی اور بیشی سے صوتی آہنگ کی تخلیق ہوئی ہے۔

اردو گیتوں کی تکنیک پر لوک گیت کی تکنیک کے اثرات بھی ہر قسم ہوئے ہیں۔ اگرچہ اردو کے گیت کاروں نے اس تکنیک کے امکانات سے پوری طرح فائدہ نہیں اٹھایا، پھر بھی بعض گیتوں میں ایسی جھلک نظر آتی ہے جس پر لوک گیت کی تکنیک کا گمان ہوتا ہے۔

آج رنگ ہے

ہولی کھیلن کے دن آئے۔ آج رنگ ہے

مدھ پھکاری بھر بھاری

رنگ سوں بیج رہی ہے موری ساری

غبارِ گلال اڑائے — آج رنگ ہے

سکھیاں مل مل گائیں ہولی

آنت کیسرمین میں گھولی

ہر دے پھاگ اڑائے — آج رنگ ہے

\_\_\_\_\_ (عشرتِ رحمانی)

اس گیت کی زبان ہی پر لوگ زبان کے اثرات ہی نہیں، بلکہ مصرعوں کے ایک لے کے تحت بدلتے ہوئے آہنگ پر بھی لوگ گیت کا اثر بھی ہے۔

## ۲۔ ہندوستانی سنگیت کی دھنوں کا اثر

اردو کے گیت کاروں نے حسبِ موقع ہندوستانی سنگیت کی دھنوں سے فائدہ اٹھایا ہے۔ گیت اور سنگیت کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ اردو کے اولین گیت کاروں نے سنگیت سے زیادہ فائدہ اٹھایا ہے۔ امانت کی اندر سبھا، آغا حشر اور ان کے معاصرین و مقلدین کے ڈراموں میں جو گیت پائے جاتے ہیں وہ ہندوستانی سنگیت کے راگ راگنیوں اور ہلکی پھلکی دھنوں میں ہیں۔ چونکہ ۱۸۵۷ء سے قبل کے ڈرامے اسٹیج کرنے کے لیے لکھے گئے تھے، اس لیے ان ڈراموں کے گیتوں میں گائے جانے کی صلاحیت کھپوراپور ادھیان رکھا جاتا تھا۔ اگرچہ اس دور کے تمام گیت معیاری نہیں، ان گیتوں کی دھنوں کی یعنی گائے جانے کی صلاحیت اور سنگیت کی دھنوں کے مطابق ہونے کی اہلیت نے انہیں دوسرے گیتوں اور گیت نما نظموں سے ممتاز کر دیا ہے۔ جدید اردو گیت کو سمجھنے کے لیے ۱۸۵۷ء سے قبل کے گیتوں کی نوعیت کو سمجھنا ضروری ہے۔ اس لیے یہاں ان کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔ امانت نے رادھا کرشن کے پریم کی روایت سے فائدہ اٹھا کر عورت کے جذبات کی عکاسی یوں کی ہے۔



پالاگی کر جوری — شیا م مو سے کھیلو نہ ہوئی  
گنتوں چراون میں نکسی ہوں۔ ساس نند کی چوری  
سگری چنری رنگ نہ سمجھو۔ اتنی سنویات موری  
شیا م مو سے کھیلو نہ ہوئی

\_\_\_\_\_ (امانت)

اور پیا کے ہجر میں بڑی اس طرح اظہار جذبات کرتی ہے۔  
رت برکھا کی آئی رے گیاں۔ آج جیا کو کل نہیں آئے  
موری اور سے یاد نہ سمجھتی۔ کو داس کو سمجھئے  
پیا بن گھٹا نہیں چھلے

\_\_\_\_\_ (امانت)

اندربھاکے گیتوں پر رادھا کرشن کے پریم کی روایت کا اثر ہے۔ ان میں  
”بزنڈا بن“ کی رومان خیز اور اساطیری فضا ملتی ہے۔ ان میں ہجر و وصال کی  
کیفیات کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے اور ایک برہ کی ماری تار کی اور بن کی مدھرتا  
میں مست عورت کے جذبات کے کوندے سے لپکتے ہیں۔ عورت کے روپ کا  
بیان بھی دلاؤ پر ہے اور اس پر ہندی اور فارسی کی سراپا نگاری کی روایت کا اثر  
بھی ہے۔ اس کے علاوہ امانت کے گیتوں میں درد اور کسک، انتظار اور  
خلش نیز ادا سہ کی کیفیات بھی ملتی ہیں جنہیں سنگیت کی دھنوں نے اور  
شدید کر دیا ہے۔

موری آنکھیاں پھر کن لاگیں۔ کیا ہوا یا کہ مگر گیتیں سکھیاں  
آنکھیاں پھر کن لاگیں

نین کی پچکاری بنا کے۔ انسون رنگ میں بوری

بن پیالکھ پر مار کے تھا پر۔ کھوب گلال موری  
 نینن کی پچکاری بنا کے۔ انسوں رنگ میں موری  
 بن سیاں دینہ سلگت موری

(رامانت)

آغا حشر کے یہاں بھی ہی تکنیک ملتی ہے۔  
 دیکھو بلما موری بالی عمریا  
 میں بل بل جاؤ گرو الگاؤں، سجن موہن کو رجھاؤں

اوجان

ہوتے نیناں دشمن مری جان کے۔ جگر پر میں چر کے نظریان کے  
 (آغا حشر)

### ۳۔ ہندی چھندوں اور اردو بحروں کا امتزاج

اردو میں ہندی چھندوں اور اردو بحروں کے امتزاج کی صورتیں بھی ملتی  
 ہیں پہلی صورت یہ ہے کہ اردو گیت کاروں نے ایسی بحروں کا انتخاب کیا ہے  
 جو ہندی اردو میں مشترک ہیں۔ دوسرے یہ کہ ایک ہی گیت میں دو بحروں کا امتزاج  
 کیا گیا ہے عظمت اللہ قان کا عروضی نقطہ نظر اگرچہ ہندی چھندا اور اردو عروض  
 دونوں سے مختلف ہے مگر اُن کے یہاں دونوں کے امتزاج کی شکلیں بھی نظر آتی ہیں۔  
 (الف) مرلی کی دھن پر گویوں کے دل میں امنگ اٹھتی ہے اور وہ اس  
 طرح خوش ہونے لگتی ہیں۔

گوئل بن میں برسا رنگ  
 بانے ہر گھر میں مردنگ

خود سے کھلا ہر اک جوڑا  
ہر اک گوپی مسکائی  
یہ کبن نے بجائی مریا  
ہر دے میں بدری چھائی

(جوش ملیح آبادی)

انجانے نگر میں من مانے تھے من مانے نگر انجانے رہے  
اپنی باتوں کی مستی میں  
سننے ہی دل کی بستی میں

وہی گیت جو کچھ من مانے رہے وہی راگ جو سکھ کے بہانے رہے

(میراجی)

اسی طرح گیتوں کی دنیا گھر کی چہار دیواری میں سمٹ آتی ہے۔ وہ پیارا پیارا گھر  
اپنا، کاٹیکڑا دیکھتے۔

وہ چین کہاں اپنے گھر کا، وہ بات کہاں اپنے گھر کی — پیارا پیارا گھر اپنا

وہ ابر کہاں اپنے گھر کا، وہ بات کہاں اپنے گھر کی — پیارا پیارا گھر اپنا

(عظمت اللہ خاں)

(ب) رووکے بعض گیت کاروں نے اردو ہندی بکروں کا پیوند بھی کیا ہے۔ ایسے  
گیتوں میں موسیقی کا آہنگ ایک مخصوص زیر و بم کے ساتھ غنائیت کو بڑھا دیتا ہے۔  
یہ زیر و بم جذبے کی شدت سے وابستہ ہوتا ہے۔ اس تکنیک میں غنائیت کے سحر کو  
نمایاں کرنے کی پوری اہلیت ہے، بشرطیکہ شاعر موسیقی اور بکروں کا مزاج داں ہو اور  
اُن کے اسرار و اثرات سے واقف ہو اور بنیادی جذبہ کو موسیقی کی لہروں میں تبدیل  
کرنے کی قدرت رکھتا ہو۔ قاطر غزنوی نے اس تکنیک سے فائدہ اٹھا کر ظلم سے ٹکرانے



کی کیفیت کو اس طرح پیش کیا ہے۔

اور دبانے سے ابھرے گی گیتوں کی گنجار

اوچھٹوں سے ڈرنے والے

انگلی کان میں دھرنے والے

اڑتا بچھی قیدی ہو کر اور پچائے رار

اور دبانے سے ابھرے گی گیتوں کی گنجار

\_\_\_\_\_ (فاطر غزلوی)

اور دس دے کر بے بسی کے عالم میں کیا کیا گزرتی ہے۔ اس کا اظہار اس تکنیک میں اس  
حس ہوا ہے۔

پر اے بس میں

دل ہے پر اے بس میں

پورب میں جاگا ہے سویرا۔ دور ہوا دنیا کا اندھیرا

لیکن گھر تاریک ہے میرا

پچھم میں باگی ہیں گھٹائیں۔ پھرتی ہیں سرست ہوائیں

جاگ اٹھو میخانے والو۔ سینے اور پلانے والو

زہر ملاؤ ریس میں

دل ہے پر اے بس میں

\_\_\_\_\_ (حفیظ جالندھری)

حفیظ نے ارکان کی کمی و بیشی سے گیت کے معرعوں کو اس طرح مرتب کیا ہے کہ وہ

دیکھنے میں بھی اچھے لگتے ہیں اسی طرح بادلوں کو دیکھ کر شاعر کے ذہن میں کیا کیا پیکر  
ابھرتے ہیں۔

آئے ہیں بادل کالے کالے جھومتے ہاتھی متوالے۔ امڈے پھیلے تلے جھکتے  
ایک اندھیری دے کر چھائے ڈیرے چار طرف ڈالے۔ پون کے گھوڑے سمٹے ٹھٹھکے  
(عظمت اللہ غالب)

یہ ہندی کی کسی مخصوص بحر میں نہیں ہے، البتہ ہندی کے دو چھند "مودک" اور  
ساروتی " کو ملا کر ایک نیا وزن تیار کیا ہے۔ یہ اپنی جگہ تکنیک کا ایک نیا تجربہ ہے۔  
اردو عروض کے لفظ "نظر" سے یہ گیت بحر متدارک مجنوں مسکن افند (سولہ رکنی) ہے بحر  
مستزاد کے طریقہ پر ہر مصرع کے ساتھ فعلن فعلن فعلن یا فع کا ٹکڑا لگا دیا ہے۔ اسی  
طرح یہ ٹکڑا دیکھیے۔

میں کیسے کہوں  
چاند کے دھیان میں گم تاروں میں  
خیلے ساگر کے تاروں میں  
میں آپ بہوں  
تم جیسے چاہو رہوں  
میں کیسے کہوں

(قیوم نظر)

اس گیت کے تمام مصرعے ایک بحر کے ارکان کی مختلف ترتیب سے بنے ہیں  
یہ تکنیک گیت کی روایت سے گریز نہیں، بلکہ اس کی توسیع ہے اور گیت نما نظموں  
کے مزاج سے ہم آہنگ ہے۔

### ۴۔ اردو اصناف و اسالیب کا اثر

اردو گیتوں پر اردو اصناف و اسالیب کا اثر دکھائی دیتا ہے۔ اس تکنیک  
کی چند نمایاں صورتیں یہ ہیں۔ ۱۔ غزل کی تکنیک ۲۔ مثنوی کی تکنیک ۳۔ مسمط

کی تکنیک اور ۴۔ خالص اردو بحرؤں کا استعمال۔

غزل کے ایک شعر میں دو مصرعے ہوتے ہیں پہلے شعر کے دونوں مصرعے باہم مقفی ہوتے ہیں۔ باقی اشعار میں دوسرے مصاریع میں قافیہ ہوتا ہے۔ تمام اشعار میں ایک ہی بحر ہوتی ہے۔ آخری شعر میں شاعر کا تخلص ہوتا ہے۔ غزل کا ہر شعر اپنی جگہ آزاد اور خود مکتفی ہوتا ہے۔ اردو گیت میں یہ تکنیک بھی ملتی ہے۔ مگر یہ زیادہ موزوں تکنیک نہیں ہے۔ کیونکہ گیت میں ہر شعر کے آزاد اور خود مکتفی ہونے کی صورت میں تسلسل خیال اور گیت کی وحدت ختم ہو جاتی ہے۔ بعض گیت نگاروں نے اس تکنیک میں گیت لکھے ہیں۔ ہندی میں اس تکنیک کو غزل شیلی کا نام دیا جاتا ہے۔ محبوب کے رد عمل سے بے نیاز ہو کر پری اس طرح گزارش کرتا ہے کہ :

مجھ جا ہے نہ چاہے دل تیرا تو مج کو بڑھانے دے  
اک پاگل پریمی کو اپنے چاہست کے نغمے گانے دے  
تو رانی پریم کہانی کی چپ چاپ کہانی سنتی جا  
یہ پریم کی دانی مستی جا۔ پریمی کو گیت سنانے دے  
(میراجی)

اندر سبھا میں یہ تکنیک چھائی ہوئی ہے۔ گیت بعنوان ”ٹھمری زبانی تیلیم پری کے بچہ دھن کھانچ کے“ غزل کی تکنیک میں ہے۔

دل تڑپت دن رتیاں رے	راجا جی کر دمو سے بیاں رے
سوتن جلکے لگیاں رے	بہم ری اور سے تم سے دن دن
دھڑکت میں موری پھتیاں رے	جیرا ڈرت تم سے درس سے
لکھ کے پٹھار روپتیاں رے	درس اس کا کا چاہے ہکا

(امانت)



مثنوی کی تکنیک کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے تمام شعروں میں ایک بحر ہوتی ہے۔ ہر شعر مطلع ہوتا ہے اور ہر مطلع کے قوافی جدا گانہ ہوتے ہیں۔ اس کے اشعار میں معنوی تسلسل ہوتا ہے۔ یہ تکنیک گیت کے مزاج سے قریب تر ہے، مگر ایسے گیتوں کی ہیئت گیت کی جدید ہیئت سے مختلف ہوتی ہے۔ اس لیے غزل کی تکنیک کے گیتوں کی طرح ایسے گیتوں کو بھی گیت نہ مانظم کہنا زیادہ مناسب ہے۔ ساون کے مہینے میں یتیم کے انتظار میں سجنی کا یہ حال ہے کہ :

ساون بیتا بجائے سجنی یتیم گھر نہیں آئے  
کیسے کاٹوں رات درد کی ناگن بن بن کھائے  
گنج میں پٹے میں جھوٹے مل کر سکھیاں جھولیں  
پینگ بڑھائیں تان اڑائیں اپنے من میں پھولیں

(فاطر غزنوی)

مسمط کی تکنیک جدید گیت کی ہیئت سے قریب ترین ہے اور اس کے اثر سے گیت کی تکنیک نے بہت فائدہ اٹھایا ہے۔ اس تکنیک پر استنزا کی مختلف شکلوں کا اثر بھی ہے۔ بسنتی رنگ اور قدیم رنگ کی تمنا یوں کی جاتی ہے کہ :

رنگ دے ————— رنگ دے قدیم رنگ

رنگ دے قدیم رنگ بے دریغ بے درنگ

جس کی خسوسے مات ہو رنگ بازی فرنگ

عشق کے لباس کو

رنگ شوخ و شنگ دے

رنگ دے ————— رنگ دے قدیم رنگ

(حقیقۃ الندھری)

سطور بالا میں اردو کی جن تکنیکوں کا ذکر کیا گیا ہے، ان کے خدو خال بہت واضح ہیں۔ ان کی بہت سی ذیلی اور ضمنی صورتیں بھی ہو سکتی ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ ہر گیت کی اپنی الگ تکنیک ہوتی ہے جو شعری تجربے ہی سے اس کے ساتھ ہوتی ہے اور تکنیک کے داخلی اور خارجی عناصر کے تال میل، تناسب اور ہم آہنگی سے تکمیل کی طرف بڑھتی ہے۔

**اسلوب** گیتوں کے اسلوب میں ”حسن بیان“ سے زیادہ ”انفرادیت حسن بیان“ کی اہمیت ہے۔ حسن بیان کی انفرادیت شعری تجربہ کے لطف سے نمودار ہوتی ہے اور گیت کی خصوصیات، غنائیت، جذبہ کی وحدت اور شدت، خود اظہاریت اور داخلیت نیز حسن ایجاز سے پروان چڑھتی ہے اور ان سب کا مجموعی اظہار، الفاظ، بحر اور قوافی کے آہنگ، تشبیہ و تمثیل کے رنگ اور استعارہ و پیکر کی صورت میں ہوتا ہے۔ گیت میں جذبہ، احساس، خیال، فکر یا موڈ ایک دوسرے میں تحلیل ہو کر ایک ایسا غنائی پیکر اختیار کر لیتے ہیں جس کی زبان اور اسلوب پر لوک گیت اور نسوانی اظہار کی خصوصیت کی مہر ہوتی ہے۔ اس لیے گیتوں کی زبان کی طرح اسلوب بھی روایتی اور انفرادی عناصر کے مخصوص امتزاج سے ظہور پذیر ہوتا ہے۔ یہاں گیتوں کے الفاظ کی بعض خصوصیات کا ذکر بے محسول نہ ہو گا۔

گیتوں کی زبان میں الفاظ اپنی داخلی یا معنوی انفرادیت کے ساتھ خارجی یا ہستی انفرادیت کو ایک خاص سانچے میں ڈھال لیتے ہیں۔ حروف کی غنائیت ایک مخصوص انداز اختیار کر کے لفظ کی موسیقی میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ لفظ، ترکیب اور ترتیب، جملے کے آہنگ میں اور یہ سب چیزیں فنی تخلیق کی صورت اختیار

کر کے ایک نغمہ بن جاتی ہیں۔ اس پورے لسانِ نیائی آہنگ میں بحر و قوافی کا آہنگ بھی شامل ہو جاتا ہے اور یہ دونوں آہنگ جذبہ کے آہنگ کی ڈور سے منسلک ہوتے ہیں۔ اس طرح گیت میں آہنگ کی بڑی اہمیت ہے۔ آہنگ بڑی حد تک جذبہ کی ترسیل اور خیال کے تلازموں کی تکمیل نیز جمالیاتی فضا کی تشکیل کرتا ہے ”سیر کی دعوت“ کا یہ بند دیکھئے جس میں الفاظ کا آہنگ سحر کاری کرتا ہے۔

ہلکی ہلکی دھوپ

دھوپ کے اندر روپ

روپ کے اندر رنگ

چل بھی میرے سنگ

گوری

جنگل میں ہے رنگ

(جوش ملیح آبادی)

اس میں حرف ’ر‘ اور ’گ‘ کی تکرار نے حرف کی لعلگی کو اور روپ، دھوپ نیز رنگ، سنگ قوافی نے لفظ کے آہنگ کی تشکیل کی ہے۔ یہ دونوں آہنگ بحر کے آہنگ سے ہم کنار ہو کر جذبہ کی ترسیل کا بہترین ذریعہ بن گئے ہیں۔ اسی طرح یہ ٹکڑا دیکھئے :

سائیں سائیں کرتی ہوائیں ایک ہی سمت کو جاتی ہیں

رینگتے پانی کے سینے پر ناچ کے جی بہلاتی ہیں

سنٹی تھتی نہ کبھی جن کو اب میں دیکھتی ہوں اور سہتی ہوں

(قیوم نظر)

”سائیں سائیں کرتی ہوائیں“ ایک خاص تاثر کی ترسیل کرتی ہیں اور پھر ”رینگتے پانی“



کے سینے پر۔ ”ناپ کر ذہن کو ایک مہیب آواز کی طرت منتقل کرتی ہیں اور وہ ہے پانی کے بہاؤ کی آواز یہی دونوں آوازیں اس گیت کے بنیادی خیال کی ترسیل کرتی ہیں جس کے پس منظر میں ایک ہجور عورت کی یہ فریاد بھاگزیں ہو جاتی ہے کہ ”سنتی تھی نہ کبھی جن کو اب دیکھتی ہوں اور سہتی ہوں۔“

گیت کی ترکیبوں کی ترتیب میں تکرار حروف، تجنیس اور اس کی تمام صورتیں، ہم مخرج الفاظ اور قوافی کا آہنگ، آواز کی اشارت کا حسن بڑھا دیتا ہے۔ اس حسن میں جذبہ کا آہنگ مزید اضافہ کر دیتا ہے۔ یہ سارے اجزاء گھل مل کر بحر اور لے کی موسیقیت میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔ گیت کے اسلوب میں آہنگ کی تمام کیفیتوں کے علاوہ بحر کی موسیقیت بھی بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ گیتوں میں نسوانی لب و لہجہ اور اظہار کی دوسری خصوصیت کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے ہو سکتا ہے کہ اجنبی عناصر یا غیر نسوانی اسلوب گیت کے حقیقی اسلوب کو بگاڑ دیتے ہیں گیتوں کی بحر اور لے جذبات کی شدت کی تابع ہوتی ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہے کہ جذبہ کا آہنگ ہی خارجی موسیقیت کا رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ اس لیے محض ذرا سی بے احتیاطی بحر کے غلط انتخاب یا تخلیقی لہر کی کمزوری سے بحر اور لے کا بہاؤ گیت کے احساس اور خیال میں رخنہ ڈال دیتا ہے۔ اب یہ بند دیکھئے۔

کوئی شے بری بھلی نہیں ہے، کوئی بات یاں اٹل نہیں ہے  
ہے یہ زندگی عجب پہلی کوئی اس کا تو یاں حل نہیں ہے  
وہ ہوں پھول جس کا پھل نہیں ہے، وہ ہوں آج جس کی کل نہیں ہے

(عظمت اللہ فاں)

اس کی بحر میں ایسے نشیب و فراز ہیں کہ پڑھنے میں تکلف سا ہوتا ہے۔ نسوانی اظہار میں نرمی، لہجہ، سادگی، سرملاپن اور روانی کی خصوصیت ہوتی ہے۔ یہ بحر اور اس

گیت کی پوری ساخت ان خصوصیات کی حامل نہیں ہے۔ بلکہ ایک لفظ دوسرے لفظ کو ٹھیلتا ہوا چلتا ہے جس سے زبان کی چکولے سے کھانے پڑتے ہیں۔ اس گیت کی بد تصنع خصوصیات نے اس سے گیت پن کو چھین لیا ہے۔ اس کے برعکس یہ گیت دیکھئے :

نہن جھرو کے بیٹھ کے سپنے لندن میں کریں  
 ترپے روئے پلکوں کے اس پار کسی کی یاد  
 ٹوٹے سپنے کرتے جاتیں سیندوں کو برباد  
 ایک سلگتا موتی ڈھالے ہر دے کی فریاد  
 اس موتی کا سودا سارے بگ سے نہن کریں  
 نہن جھرو کے بیٹھ کے سپنے لندن میں کریں

(قتیل شفائی)

اس ٹکڑے میں بحر کی روانی، سادگی اور فطری بہاؤ جذبے کی لہروں کی رفتار کے مطابق ہے۔ اس لیے بحر، جذبات اور الفاظ کے درمیان رکاوٹ نہیں ڈالتی، بلکہ انہیں ایک دوسرے میں تحلیل کرنے کا فریضہ انجام دیتی ہے۔ بحر کے ساتھ گیت نگاروں کو موضوع، مواد، خیال، احساس، فکر اور موڈ کے مطابق لے کا خیال بھی رکھنا پڑتا ہے۔ ”ولبت لے“ المیہ جذبات کے لیے ”مدھیہ لے“ فکر و فلسفے کے لیے اور ”دُرت لے“ نشاطیہ اور پُر امنگ جذباتوں کے اظہار کے لیے موزوں ہے۔ یہ بند دیکھئے :

جاگ سوزِ عشق جاگ

پڑگئی دلوں میں بھوٹ      کیا بجوگ پڑ گیا  
 ہر تھوی پرچار کھونٹ      ایک سوگ پڑ گیا

سرنگوں پہ شیش ناگ  
جاگ موز عشق جاگ

(حافظ جالندھری)

دُرت لے میں ہے جس سے گیت کی بنیادی کیفیت نہ صرف یہ کہ نمایاں ہوتی ہے  
بلکہ امنگ، جذبہ کی بلند آہنگی اور خواب سے بیداری کے عمل کی کیفیت کی ترسیل  
بھی ہوتی ہے اور اس ٹکڑے میں :

اب مندر میں آن برا جو سانجھ بھئی گھنشیام

سو تن کو اب سو پن سہائے

چھوڑا کیلا لاج نہ آئے

جمن پڑ بھتی شام

سانجھ بھئی گھنشیام

(شہاب جعفری)

بحر کے علاوہ اس کی لے میں یاس، نیگز خستگی، سپردگی اور آہستہ روی ہے۔ لہجے  
کا نوکیلا پن اور عرضِ مدعا کے لوہے کی خصوصیات بھی ہیں۔ ان کے علاوہ اس کی لے گیت  
کی موسیقیت کے اہم عنصر کی حیثیت سے تخلیقی تجربے کے بطن سے نمودار ہوتی ہے۔  
اچھی شاعری خاص طور پر گیتوں میں تشبیہوں اور استعاروں کا کام آرائش  
کلام نہیں ہے، بلکہ ترسیلِ کیفیت ہے۔ جہاں کہیں گیت کی زبان کے سادہ سڈول اور  
لوہدار الفاظ بنیادی کیفیت کی ترسیل کے فرض کو انجام دینے کی اہلیت میں کوتاہی  
دکھاتے اور سچا پچاتے ہیں وہاں تشبیہ اور استعارہ کی شکلیں خود بخود ابھر کر دست گیری  
کرتی ہیں چونکہ ذہن کا بنیادی عمل علامت سازی اور پیکر تراشی کا عمل ہے۔ اس لیے  
تشبیہ و استعارات کی شکلیں خود بخود وجود میں آتی رہتی ہیں۔ گیتوں میں یہ شکلیں سادہ



شاعروں مثلاً حسن کمال، ندا فاضلی، شہاب جعفری، سلطنت رسول شہزاد، صادق سیدہ عنوان وغیرہ کے یہاں تو لوگ گیتوں کی روایت اور گہری ہوتی ہوتی محسوس ہوتی ہے۔ اردو کے گیت کاروں نے محض ایسے استعاروں اور تشبیہوں پر ہی اکتفا نہیں کیا جو گرد و پیش کی زندگی سے ماخوذ ہیں بلکہ اپنے حسی تجربات کو مجرد انداز میں بھی پیش کیا۔ مثلاً ایک گیت کا یہ ٹکڑا ہے :

اے حسین مطرب  
روپ ایک پیاس ہے  
دو دلوں کی آس ہے  
کانچ کا گلاس ہے  
کھیتیاں ہری رہیں  
جھولیاں بھری رہیں

(عبدالحمید عظم)

اس ٹکڑے کے روپ کو ”پیاس“ اور ”دلوں کی آس“ قرار دے کر شاعر نے ایک طرف جذبہ کی ترسیل کی ہے اور دوسری طرف سادہ اور مجرد استعارے کی خوبصورت مثال پیش کی یہ دونوں استعارے حسی اور مجرد ہیں۔ لیکن روپ کو گلاس کہہ کر مجرد شے کو غیر مجرد استعارے کی شکل بھی دیدی ہے۔ روپ، کی حقیقت اور نفسیات انسانی کی روشنی میں پیاس، آس اور گلاس کی معنویت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ اس طرح یہ ٹکڑا :

بربر بالی  
پیت نے اپنے روپ میں ڈھالی  
بنی کھڑی ہے صبح سہانی

کرشن کنھیا را دھارانی  
ہر بھری سنجوگ کی ڈالی  
لہرائے ہر ہریالی

(قیوم نظر)

اس ٹکڑے میں ہالی (کان کی ہالی اور گہوں کی ہالی) دونوں طرف ذہن کو منتقل کرتی ہے۔ گہوں کی ہالی لہرا کر "صبح سہانی" اور "سنجوگ" کی ڈالی بن جاتی ہے۔ کان کی ہالی کرشن کنھیا اور را دھارانی بن گئی ہے۔ اس میں تمام استعارے تشبیہوں کے رنگ میں ہیں اور مظاہر فطرت نیز تاریخ و تہذیب سے ماخوذ ہیں۔ اس لئے ان میں تمثیلی، دیومالائی اور کسی قدر علامتی انداز بھی پیدا ہو گیا ہے اور ایک دوسرے گیت کا یہ ٹکڑا،

دیکھو بے گھٹا گھر کے آتی      رس بھر بھر لاتی  
پریم کی گا گر لائے بسے بادل      بیکل ہو راجیا ہوئے

(مشکیل)

گھٹا گھر رس سے بھری پریم کا گھر کہنے سے ایک طرف تشبیہ کے خارجی تقاضوں کی تکمیل کا احساس ہوتا ہے اور دوسری طرف جذبے کی شدت کی بھرپور عکاسی ہوتی ہے۔ اس طرح اردو کے گیت کاروں نے اپنے گیتوں میں تشبیہوں اور استعاروں کو محض آرائش کے لیے نہیں برتا بلکہ ان سے شعری تجربے کی شدت اور خصوصیت کے اظہار کا کام بھی لیا ہے۔ بعض گیتوں میں ایجاز، واقعیت اور مقامی آب و رنگ کے استعاروں نے حسن کا جادو جگا دیا ہے۔

ہر شاعر کی پیکر تراشی کی عادتیں مختلف ہوتی ہیں۔ کوئی ایک حس سے زیادہ کام لیتا ہے تو کوئی دوسری حس کو زیادہ کام میں لاتا ہے۔ اس طرح تجربے کی نوعیت اور طرز احساس پر پیکروں کی خصوصیت اور ان کی شکلیں گیتوں کے اسلوب میں انفرادیت

کا عنصر بڑھاتی ہیں گیتوں میں نسوانی اظہار کی خصوصیت اور لوک گیتوں کی روایت سے پیکروں کی سادہ، براہ راست، لوچدار اور فطری صورتیں ہی ابھریا کرتی ہیں۔ ان میں تجرید کا حسن تو ہوتا ہے مگر واقعیت کا جمال اس سے بھی زیادہ ہوتا ہے۔ مثلاً :

بجلی چمکی انگار اسی آگ کی ناگن لہراتی۔ لہریا کاڑھائیں بناتی

بھاپ کے دریا میں قدرت نور کی مچھلی تیراتی۔ ادھر ادھر تڑپتی تڑپاتی

(عظمت اللہ ماں)

فنا کے ذہن میں بجلی کے چمکنے سے پیکروں کا ایک سلسلہ پیدا ہوتا ہے جس کو اس نے بڑی فن کاری کے ساتھ ”لسانی پیکریت“ میں تبدیل کر دیا ہے۔ یہی چمکتی ہے تو انگارہ سی دکھائی دیتی ہے۔ پھر دوسرا پیکرا بھرتا ہے اور آنکھوں کے سامنے ”آگ کی ناگن“ سی لہرا جاتی ہے۔ چونکہ پس منظر میں گھٹا کی چادر ہے، اس لیے اس کی مناسبت سے لہریا اور بیل کے بیچ و خم کا پیکرا بھرتا ہے۔ نور کی مچھلی دریا میں تیرتی اور ادھر ادھر تڑپتی تڑپاتی ہوتی نظر آتی ہے۔ اس ٹکڑے میں تمام پیکر بجلی اور گھٹا سے وابستہ ہیں۔ یہ واقعہ ہے کہ گھٹا اور بھاپ کے درمیان نمی، رنگ اور حرکت قدر مشترک یا خصوصیات مشترک ہیں اور انگارے نیز آگ کی ناگن لہرانے، لہریا کاڑھنے، بیل بنانے، نور کی مچھلی تیرنے میں روشنی، گرمی اور حرکت اور مادیت قدر مشترک ہے۔ اس لیے بجلی کے لہرانے اور گھٹا کے پیکروں میں ایک طرف محاکات، تشبیہ اور استعارہ، اور منظر کشی کا حسن ہے اور دوسری طرف جذباتی کیفیت اور ذہنی پیکروں کی ترسیل کی خصوصیت ہے۔ زیر بحث مصرعوں میں متحرک اور آتشیں پیکریت کا ایک حسین سلسلہ ہے جس میں ”انگارہ“ بنیادی پیکر ہے اور دوسرے پیکر اس کے متعلقات ہیں جو سطح ذہن پر دوسرے پیکروں اور تلازموں کی جمالیاتی فضا کو بیدار کرتے ہیں۔ اس طرح حسب ذیل ٹکڑوں میں بھی تخلیقی پیکریت کا حسن موجود ہے :



پون اگل رہی سیارے دکتے پھرتے ہیں انگارے  
(سید مقلبی فرید آبادی)

دھرتی سے انبرنگ دیکھو دیپ کی لوہرائے  
موت ہرن کی کھوج لگائے بن پکھ اڑتی جائے  
(شہاب جعفری)

دھرتی جیسے پھوٹ ہی ہو دودھ کی کچی گاکر  
اوپنے اوپنے پر بت اُس کے نیلے نیلے ساگر  
(زہیر رضوی)

لہریں روک سے بن جاتی ہیں جیسے خون دھار  
اڑتا پتھر قیدی ہو کر اور مچائے رار  
(فاطمہ غزلوی)

نیند کے دریاؤں میں ہے ایک جبابی دنیا  
اس دنیا کو دنیا کہہ دیتی ہے خوابی دنیا  
(حفیظ جالندھری)

گیتنوں کے اسلوب میں علامتوں، تمثیلوں اور دیوانائی اشاروں سے معنویت پیدا ہوتی ہے۔ یہ تینوں چیزیں فکری و فلسفیانہ شاعری میں زیادہ درستی شاعری میں کم رنگ آئینہ کرتی ہیں۔ استعاروں اور پیکروں کی طرح علامتیں بھی زندگی کے مخصوص اور وسیع تجربے کو مختصر لسانی صورت میں پیش کرتی ہیں گیتوں کی علامتیں فطرت و منظر ہر فطرت اور تہذیب و معاشرت سے براہ راست اخذ کی جاتی ہیں جو بہت سادہ و سبک ہوتی ہیں، چونکہ گیت کی زبان کا کوئی لفظ، استعارہ یا پیکر علامت کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ اس لیے اس میں گیت کی زبان کی تمام خصوصیات

ہوتی ہیں اور مخصوص قسم کے تلازموں کو پیدا کرنے کا کام بھی کرتی ہے۔ مثلاً:

باج رہی شہنائی آئی دلہن نئی توہلی

سو، می سمجھے گھونگھٹ پیچھے ہو گا چاند سا مکھڑا

گھونگھٹ کے پٹ کھلے تو نکلا مرجھایا سا مکھڑا

ڈھانپ کے روئے مرجھائے سے مکھڑے کو البیل

دلہن نئی توہلی

(قتیل شنائی)

اس ٹکڑے میں ”سوامی“ محض ایک لفظ نہیں بلکہ علامت ہے۔ یہ لفظ ایک بڑی پس منظر رکھتا ہے اور اس سے ایک خاص سلسلہ مفہوم وابستہ ہے۔ یہ لفظ زمین میں ”پتی دیوتا“ سے لے کر ”بھگوان“ تک معانی کی کئی تہوں کو کھواتا ہے اور خیال کے مخصوص تلازموں کو پیدا کرتا ہے۔ چونکہ یہ لفظ مخصوص مفہام میں برتا گیا ہے اس لیے اس میں علامتی رنگ پیدا ہو گیا ہے۔

اساطیر کی جڑیں بھی ہماری تہذیبی اور نفسیاتی زندگی میں پیوست ہیں۔ گیتوں کے اساطیر میں قدیم تہذیب و معاشرت کے تصورات، عقائد اور رسوم کی جھلک ہے۔ گیتوں میں اساطیر سے ایک خاص نوع کی افسانوی رمزیت پیدا ہو جاتی ہے۔

سکھی شیا م گھٹا آئی

آکاش نے لی انگڑائی

برکھا کی رت پھر چاتی

من بولے رام دہائی

سکھی شیا م گھٹا پھر چلائی

(میراجی)

گیت کے اس ٹکڑے میں لفظ ”شیام“ معانی کی کئی سطحوں کو پیش کرتا ہے۔ ایک طرف گھٹا کے رنگ کی طرف اشارہ کرتا ہے اور دوسری، کے جسمانی تقاضوں کو شدید اور واضح کرتا ہے اور اجتماعی لاشعور کے تجربات کا اشاریہ بن جاتا ہے۔ دوسری طرف ذہن کو رادھا کرشن لیلہ کی طرف متوجہ کر دیتا ہے۔ اور اس میں افسانویت کا حسن نیز مذہبی رسوم کی جھلک بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس گیت پر ”شیام“ ”گھٹا“ کی اساطیری فضا طاری ہے۔

تمثیل ایک ایسا طریقہ پیش کش ہے جو دودھاری تلوار کا کام کرتا ہے۔ ایک طرف اپنے ظاہری معانی سے اور دوسری طرف داخلی معانی سے ذہن کو متاثر کرتا ہے۔ داخلی معانی خارجی معانی کے نیچے زیریں لہروں کی طرح جاری و ساری رہتے ہیں۔ تمثیل سے گیتوں کے اسلوب میں بلاغت، تہ داری اور تہذیب نفس کی خصوصیات پیدا ہوتی ہیں۔ لوک گیتوں کی تکنیک پر تمثیل کا اثر تو ملتا ہے مگر اردو گیتوں نے اس سے بہت ہی کم استفادہ کیا ہے۔ ہاں کہیں کہیں اس قسم کا رنگ مل جاتا ہے چونکہ سنسکرت نازک مزاج لطیف، سادہ اور معصوم ہوتی ہے اور بعض گیتوں میں پتی دیوتا کی کچ روٹیوں کی شکایت کے اظہار میں تمثیلی رجحان یا اسلوب کی جھلک مل جاتی ہے۔

گیتوں کے اسلوب کے ان رنگوں کے علاوہ اردو گیت کا ایک اسلوب وہ بھی ہے جس میں فارسی الفاظ تراکیب اور آہنگ کے ساتھ فارسی روایات کا اثر بھی ہے۔ مگر یہ اسلوب ابھی تک گیتوں کے مزاج سے آشنا نہیں ہو سکا۔ اس لیے اجنبی اور غیر موثر لگتا ہے۔ اس بحث کا حاصل یہ ہے کہ گیت کے اسلوب پر لوک گیت کی روایت اور نسوانی اظہار کی خصوصیات کا گہرا اثر ہوتا ہے تمام استعارے تشبیہیں اور پیکر براہ راست زندگی سے ماخوذ ہوتے ہیں اور انہیں واضح صاف



اور اکہرا بھی ہونا چاہئے۔ بعض گیتوں پر دیوالائی، علامتی اور تمثیلی فضا بھی چھاتی ہوتی ہے، مگر ان پر جذباتی وحشی رنگ غالب ہوتا ہے۔

**زبان** یوں تو ہر قسم کی اعلیٰ شاعری کی زبان شعری تجربہ کے بطن سے نمودار ہوتی ہے لیکن غنائی شاعری کی زبان خاص طور پر شعری تجربہ کا لازمی حصہ ہوتی ہے۔ اس لیے گیتوں کی زبان میں دو قسم کی خصوصیات ہوتی ہیں۔ ایک وہ جو تمام غنائی شاعری میں قدر مشترک کی حیثیت رکھتی ہیں۔ دوسری وہ جو محض گیتوں کی اپنی انفرادی خصوصیات ہیں۔ پہلی خصوصیات کو گیت کی روایتی اور دوسری کو انفرادی کہا جاسکتا ہے۔ اگرچہ گیتوں کی زبان روایتی اور انفرادی خصوصیات کو ایک دوسرے سے الگ الگ کرنا مشکل ہے پھر بھی کسی نہ کسی حد تک ان کی شناخت کی جاسکتی ہے۔

غنائی شاعری میں خارجیت پر داخلیت کو۔ روایت پر انفرادیت کو، تخیل پر جذبہ کو، کائنات پر ذات کو۔ ”کل اظہاریت“ پر خود اظہاریت کو اور مصنوعی آہنگ پر فطری ترنم کو فوقیت حاصل ہے۔ اس رجحان کا اثر غنائی شاعری کی تمام ہیئتوں اور ان کی زبان پر بھی ہوتا ہے۔ چونکہ گیت غنائی شاعری کی ایک مخصوص ہیئت ہے۔ اس لیے گیتوں میں ایسی زبان ہوتی ہے جو خارجی واقعات سے زیادہ داخلی کوائف کی ترجمان ہوتی ہے جو تخیل کی گلابیوں سے زیادہ جذبہ کی صداقت کی مظہر ہوتی ہے جو بالواسطہ ترسیل خیال سے زیادہ براہ راست شدت کی عکاس ہوتی ہے، اس جگہ مٹی سے زیادہ آپ بیتی بیان کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے مسائل زندگی سے زیادہ زندگی کے درز و داغ اور کرب و کیف کی ترجمانی کی اہلیت ہوتی ہے۔ غرض اس میں ترسیلی اور تخلیقی زبان کی جملہ خصوصیات ہوتی ہیں۔ اس لیے مختصراً

کہا جاسکتا ہے کہ گیتوں کی زبان غنائی شاعری کے عناصر کے تاج ہوتی ہے۔ غنائی شاعری کی انہیں خصوصیات کو میں نے روایتی خصوصیات کہا ہے۔ گیتوں کی زبان کی افرادی خصوصیات کو اجاگر کرنے کے لیے غنائی شاعری کے عناصر کے علاوہ بعض دوسرے اہم اور ناگزیر عوامل و عناصر پر توجہ کرنی ہوگی جن میں لوک گیتوں کی روایت اور نسوانی اظہار کی خصوصیات قابل ذکر ہیں۔ انہیں سے گیتوں کی زبان میں وہ خصوصیات پیدا ہوتی ہیں جنہیں میں نے گیتوں کی زبان کے افرادی خصوصیات کہا ہے۔

اردو گیتوں کی تخلیق کے بہت سے محرکات ہیں۔ ان میں ہنگامی غنائی شاعری خصوصاً ٹیگور کی شاعری، رومانی تحریک، ہندی اصناف و اسالیب کی طرف مراجعت کا جہان کسی حد تک فوجی محرکات ہیں اور جذبہ کا براہ راست اور بے تکلف اظہار کی خواہش داخلی محرک ہے لیکن سب سے زیادہ طاقتور اور پید کی محرک لوک گیتوں کی روایت ہے جن سے متاثر ہو کر زبان میں ادبی گیتوں کی تخلیق ہوتی ہے۔ لوک گیت محرک بھی ہے اور نمونہ بھی۔ لیکن اردو شاعری کو لوک گیتوں سے تحریک تو ملی مگر وہ انہیں اپنے لیے نمونہ نہ بنا سکے۔ دنیا میں سب سے پہلا غنائی اظہار لوک گیت کی صورت میں ہوا ہوگا۔ ہندوستان میں بھی لوک گیتوں کی روایت بہت پرانی ہے۔ یہ انسانی ذہن کی پہلی شعری ایج اور جذبہ کا ولین لسانی ظہار ہے۔ لوک گیتوں کی روایت سے ہنگام کی "ریگل شاعری، ہندی "پرگیت گتک" اور "ساہتک گیت" سے لے کر جدید ترین فلمی گیتوں تک ہر قسم کی غنائی شاعری متاثر ہے۔ اب تو لوک گیتوں کا اثر اتنا بڑھ رہا ہے کہ بعض فلمی گیتوں کی دھنیں لوک گیتوں کی دھنوں پر بن رہی ہیں۔

لوگ گیت بول چال کی زبان میں ہوتے ہیں۔ اس زبان کا دامن بہت وسیع ہے۔ اس میں بازار، دفتر، جلسے، جلوسوں، گلیوں، کہ رو بار اور راز و نیاز کی زبان کی تمام شکلیں شامل ہیں۔ اس کی زیادہ ٹھیکہ صورت دیہات میں بونی جاتی ہے۔ اگر گیتوں میں بول چال کی زبان کی یہی دیہی ٹھیکہ صورت ہوتی ہے۔ اس کی پہلی خصوصیت یہ ہے دیہاتیوں کی زبان پر جو غصہ جس طرح چڑھ جاتے ہیں اسی طرح بولے جاتے ہیں۔ انھیں اس سے سروہ نہیں ہوتا کہ لفظ فصیح ہے یا غیر فصیح۔ اس کا تلفظ درست ہے یا نادرست۔ وہ جس لفظ کو اپنے مفید مطلب پاتے ہیں اسی طرح بولتے ہیں۔ زبان کا یہی بھیت روپ لوگ گیتوں میں نظر آتا ہے۔ دوسری خصوصیت یہ ہے کہ دیہی بول چال کی زبان پر مقامی آب و رنگ کا گہرا اثر ہوتا ہے جس کی وجہ سے ایک ہی خط کے مختلف جگہوں کے لوگ گیتوں کی زبان میں بول چال اور لب و لہجہ کے نازک امتیازات ہوتے ہیں۔ یہ امتیازات لوگ گیتوں کی زبان کے دائرہ کو وسیع کرتے ہیں تیسری خصوصیت یہ ہے کہ لوگ گیتوں کی زبان پر اس علاقہ کے مخصوص پیشوں کا اثر بھی ہوتا ہے چونکہ ایک پیشہ کے لوگوں کی زبان دوسرے پیشہ کے لوگوں کی زبان سے کسی قدر مختلف ہوتی ہے۔ اس لیے گدیوں، بیدوں، گڈاریوں اور دھوبیوں کے لوگ گیتوں کی زبان میں لب و لہجہ کے امتیازات کے علاوہ ذخیرہ الفاظ، الفاظ کے تلفظ اور ان کی وضعوں میں بھی فرق ہوتا ہے۔ ساجن، سجننا، سجنوا وغیرہ الفاظ کی تشکیل ایسی ہی اسباب و محرکات کے تحت ہوتی ہے جو تہی خصوصیت یہ ہے کہ لوگ گیتوں کی زبان پر صدیاں گزر جانے کے بعد بھی اس زبان میں بہت سی ابتدائی اور قدیم شکلیں موجود ہیں یا ادنیٰ تغیرات کے بعد ابھی تک باقی ہیں۔ یہ خصوصیت ان ساقوں کے لوگ گیتوں میں زیادہ نظر آتی ہے جہاں نئی روشنی



نہیں پہنچی یا کم پہنچی ہے۔ یہ سب خصوصیات مل کر زبان کو سادہ، فطری، بے تکلف اور اکہرا بنا دیتی ہیں۔ بول چال کے عمل میں ہر لفظ ترسیل کی ضرورت کی زد پر آکر ٹوٹ پھوٹ جاتا ہے یا کم از کم اپنی خاردار سطح کو سٹروں بنا لیتا ہے۔ وہی لب و لہجہ کی خرا د پر چڑھ کر اپنی نئی ہیئت تراش لیتا ہے۔ اس عمل سے الفاظ میں اشتراک باہمی اور ایک دوسرے میں تحلیل ہونے کی صلاحیت بڑھ جاتی ہے جس کی وجہ سے لوگ گیتوں کی زبان میں گھلاوٹ، دل سوزی مٹھاس، سٹروں پن، وریک خاص قسم کی فطری معصومیت پیدا ہو جاتی ہے۔

نسرانی اظہار کی خصوصیت میں لہجے کا لوچ اور جذبہ کا بے ساختہ اظہار شامل ہے۔ براہ راست اور بے ساختہ اظہار میں رنگارنگی سے زیادہ یک رنگی، تصنع سے زیادہ سادگی ہوتی ہے۔ صنف نازک بات کو گھما پھرا کہنے سے زیادہ اپنے دل کی بات کو براہ راست کہنے میں یقین رکھتی ہے۔ زبان کی آرائش، الفاظ کی صحت اور بیان کے تکلف سے زیادہ اپنی بات کو مخاطب کے دل میں اتارنے کی کوشش کرتی ہے۔ وہ اپنی کہانی کو الفاظ کی بندشوں میں نہیں جکڑتی بلکہ اس کے دل پر جو کچھ گزری ہے اس کو اپنی زبان میں ہو ہوا دکر دیتی ہے۔ آنکھ جو کچھ دیکھتی ہے اس سے لفظوں کے توتا مینا نہیں بناتی بلکہ اس کی جزئیات بیان کر دیتی ہے۔ اس کو تخیل کے پردوں پر اڑنے سے زیادہ جذبات کی لہروں پر بہنا پسند ہے۔ اس لیے تخیلی زبان سے زیادہ جذباتی زبان میں گفتگو کرتی ہے۔ اس کے مزاج کا صبر و تحمل کا جو ہر غبطہ غضب پر حاوی رہتا ہے۔ اس لیے وہ لمبے لمبے لہجوں میں چیخوں پر مسکیوں کو ترجیح دیتی ہے۔ اس کے مزاج کی خصوصیات اس کی زبان میں نظر آتی ہیں۔ وہ پر مشورہ کلمہ سے زیادہ لطافت، نزاکت، سادگی، سرگوشیوں میں بات کرنا پسند

کرتی ہے۔ سرگوشیوں کے لہجے میں الفاظ سے طمطراق سے زیادہ لطافت، نزاکت، سادگی اور معصومیت کی ضرورت ہوتی ہے۔ گیتوں کی زبان میں نسوانی اظہار کی بے ساختگی کی یہی خصوصیات ہونی چاہئیں۔

نسوانی اظہار کی دوسری خصوصیت لہجہ کا لوچ ہے۔ اس میں کرسختگی پر خوش آہنگی کو، تلخی پر شیرینی کو، سختی پر نرمی کو اور کھر درے پن پر سیڈول پن کو فضیلت ہوتی ہے۔ نسوانی اظہار میں لوچ ہی نہیں سریلان بھی ہوتا ہے۔ گیتوں میں یہی سریلان موسیقیت کے عنصر کے نام سے موسوم ہے۔ موسیقیت کے دو قسم کے عناصر ہوتے ہیں۔ داخلی اور خارجی عناصر۔ داخلی عناصر میں جذبہ کا آہنگ، لہجہ کی موسیقی، لہجہ کا لوچ اور ایک ایسی لے شامل ہے جو اگرچہ باقاعدہ اوزان و بحر کی تابع نہیں ہوتی۔ لیکن ان سے زیادہ موثر ہوتی ہے۔ خارجی عناصر میں موسیقی کے راگ راگنیوں کی دھنیں، دُرت، ولہیت اور مدھیہ لے، پلٹ، آوازوں کی نغمگی اور بحر و قوافی کا آہنگ شامل ہے۔ لوک گیتوں کو خارجی عناصر سے زیادہ سروکار نہیں ہوتا۔ ان کا انحصار داخلی عناصر پر ہوتا ہے۔ داخلی عناصر نسوانی اظہار کی وہ خصوصیت ہے جس کو لہجہ کا لوچ اور گلے کے سروں سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ گیتوں نے موسیقیت کی خارجی اور داخلی دونوں قسم کے عناصر سے نفیس اٹھایا ہے۔ اس لیے گیتوں کی زبان میں حروف کی نغمگی، جملوں اور مصرعوں کی موسیقیت داخلی آہنگ کے سانچے میں ڈھل جاتی ہے۔ گیتوں کی زبان میں آواز کی اشاریت اور لہجہ کے زیر و بم بنیادی خیال کی ترسیل اور جذبہ کا تجسیم کرتے ہیں۔ اس لیے گیتوں کی زبان میں نرمی، گھلاوٹ، رسیلا پن، رعنائی، تازگی اور شادابی ہوتی ہے اور ان سے ترنم کی کرشمیں پھوٹتی ہیں اور گیتوں کی زبان رس، رنگ اور نغمہ کا آبشار ہو جاتی ہے۔

لوگ گیتوں کے موضوعات زندگی کی طرح وسیع ہیں۔ مگر یہ موضوعات عورت کے نقطہ نظر یا کم از کم نسوانی تناظر میں پیش کئے ہیں۔ یہ الفاظ دیگر گیتوں کے موضوعات پر بھی نسوانیت کی ہر ہوتی ہے۔ اس لیے ہند سے لے تک ہر موضوع گیتوں کے سانچے میں ڈھل گیا ہے بچے کی پیدائش کے گیت۔ شادی بیاہ کے گیت۔ جنیو کے گیت۔ ختنہ کے گیت۔ چکی کے گیت۔ چرنے کے گیت۔ ساؤنی کے گیت۔ ساون کے پینے میں جھولے کے گیت۔ بھکاریوں کے گیت۔ برہا کے گیت۔ لوریاں۔ چھکری۔ پوربی اضلاع میں مردوں کے گیت۔ ویرگا تھا اور عزائی گیت۔ وغیرہ سیکڑوں قسم کے گیت ہوتے ہیں۔ گیتوں کے موضوعات کے تشریذ تنوع نے ان کی زبان کے دائرہ کو کافی وسیع کر دیا ہے۔ یہ دائرہ اتنا وسیع ہے کہ اس میں ہر جذبہ اور رنگ کے لیے موزوں ترین نقطہ موجود ہے۔ چونکہ گیتوں کے موضوعات صنف نازک کی زندگی کے گرد گھومتے ہیں۔ اس لیے ان میں صنف نازک کے جذبات اور اس کی مخصوص زبان کی بیشتر خصوصیات ہوتی ہیں۔

جب ہم اس پس منظر میں اردو گیتوں کی زبان کا مطالعہ کرتے ہیں تو ان کے کثیر حصہ میں گیتوں کی زبان کی بیشتر خصوصیات کا فقدان نظر آتا ہے۔ اس کی وجوہ ہیں۔ ایک قاریت کا رجحان اور دوسرا اردو سے غیر ٹکسالی عناصر کو پاک کرنے کا رجحان۔ یہ دونوں رجحان ایک دوسرے کا لازمی نتیجہ ہیں۔ قاریت کے رجحان نے ہندی الفاظ اسالیب اور روایات پر فارسی الفاظ اسالیب اور اصناف کو ترجیح دی اور دوسرے غیر ٹکسالی عناصر کو پاک کرنے کے رجحان نے شاعری سے ہندوستانیت کے بعض مفید عناصر کو نکال دیا۔ انہیں دونوں رجحانوں کی زد میں لوگ گیتوں کا عظیم سرمایہ بھی آگیا۔ اور اردو شاعروں نے اس کی طرف



سے آنکھ بند کرنی۔ اس میں شک نہیں کہ لوگ گیتوں کا بیشتر سرمایہ متغیر عام پر نہیں آیا لیکن جتنا چمکا ہے اس سے استفادہ نہیں کیا گیا۔ اردو شاعر لوگ گیتوں کے کارنامہ زمودہ رچے بسے از موزیعت میں ڈوبے ہوئے لفظوں سے محروم رہے جن سے گیتوں کی عظیم روایت وابستہ ہے۔ اردو شاعر بول چال کی زبان پر شاعری کی روایتی زبان کو ترجیح دے کر ترسیل خصوصیات سے دستبردار ہو گئے۔ زبان کی ترسیل خصوصیات تخلیقی خصوصیات میں تحلیل ہو کر گیتوں میں وہ حسن پیدا کرتی ہیں جس کو سحرِ بلا کہا جاسکتا ہے جن شاعروں نے شعری زبان سے انحراف کر کے زبان کی سادگی کی طرف توجہ کی ہے وہ بھی فصیح فصیح، سادہ شیریں نیز نرم الفاظ کے روایتی انتخاب کا شکار ہو گئے ہیں۔ ایسے الفاظ شعری زبان کے نسبتاً ہلکے اور نرم عناصر پر مشتمل ہیں۔ ان میں بول چال کی زبان کی خصوصیات بہت کم ہیں۔ بول چال کی زبان کے ساتھ ایک ستم یہ بھی ہوا کہ اس کو سوتیلیوں کی زبان قرار دے کر اس سے اچھوت کی طرح برتاؤ کیا گیا۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ نکلا کہ اردو گیتوں میں وہ بات پیدا نہ ہو سکی جو بول چال کی زبان میں گیت لکھنے سے پیدا ہوتی ہے۔ مثلاً

آنچل جوڑ ملکتا ہے سچل کوڑھکنے دو  
بے شور سلاسل جب گلشن میں بہا آئے  
رسول کا شناسا جب ملتے ہوئے کراتے  
ہر شیشہ دل بھن سے جب توڑ دیا جاتے  
تب دل سے دھواں بن کر آہوں کو نکھنے دو

(زبیر رفوی)

نے ان خصوصیات میں فارسی شعرو زبان کی نفی اور دل کشی کا اضافہ کیا مگر اردو میں کھڑی بولی کی بنیادی خصوصیات اور مردانہ پن بڑی حد تک باقی رہا۔ ہندی نے کھڑی بولی کی بنیادی خصوصیات میں سنسکرت کی نفی اور ویسی بولیوں مثلاً اودھی، برج، قنوجی، بندلی وغیرہ کے غنائی عناصر اور الفاظ کو سمولیا اور اس کے لب و لہجہ کے تنکھے پن اور تیزی کو بڑی حد تک کنٹرول کیا جس سے اس میں نسوانی اظہار کی خصوصیت پیدا ہو گئی۔ اردو نے ہندی الفاظ اور اسالیب سے کنارہ کشی کر کے نہ صرف ہندی بلکہ اس کے توسل سے ملنے والے دوسری بولیوں کے ایسے ذخیرہ الفاظ اور دیگر مثبت عناصر سے ہاتھ دھولیا جو کامیاب گیتوں کی تخلیق کی ضمانت بن سکتے تھے۔ ہندی شاعری کی دوسری روایت یعنی عورت کی طرف سے اظہارِ عشق اور بارہ ماسہ کے ذخیرہ سے اجتناب کی وجہ سے اردو میں گیتوں کی روایت کے فروغ کو نقصان پہونچا۔ گیت نسوانیت کا شعری اظہار ہے جس میں عورتوں کے جذبات، بالخصوص عشقیہ جذبات کی فراوانی ہوتی ہے اس ہیئت کو عورت کی طرف سے اظہارِ محبت کی روایت سے جو فروغ مل سکتا تھا وہ اس کے فقدان سے نہیں مل سکا۔ یہی حال بارہ ماسہ کا ہے۔ بارہ ماسہ میں عورت موسموں کی کیفیات کے لحاظ سے اپنے پریمی یا شوہر کو یاد کرتی ہے۔ یہ انداز بھی گیتوں کے مزاج کے عین مطابق ہے مگر اردو شاعروں نے بارہ ماسہ کی تخلیق سے اجتناب کر کے دہر انقصان اٹھایا۔ ایک یہ کہ بارہ ماسہ جیسی دلکش طرزِ اظہار سے ہاتھ دھویا دوسرے یہ کہ اس کے معنوی اثرات سے گیتوں کی روایت کو جو ترقی مل سکتی تھی وہ بھی نہیں ملی۔ اور موسم و مہجور کے باہمی ربط کے بیان سے جو جمالیاتی کیفیت پیدا ہوتی ہے اس سے بھی اردو شاعری

بالخصوص گیتوں کو محروم کر دیا۔

یہ ٹھیک ہے کہ مجموعی طور پر گیتوں کی زبان اپنے معیار کو نہیں چھو سکی اور اس میں وہ تخلیقی شان اور چاق و پیدائش نہیں ہو جو گیتوں کی زبان کا جوہر ہے لیکن اس کا مقصد یہ نہیں کہ اردو گیتوں کی زبان قطعاً مصنوعی اور غیر تخلیقی ہے یا اس میں گیت کی زبان کے زندہ عناصر ناپید ہیں۔ یہ عناصر کمیا ب سہی مگر نایاب نہیں۔ گیتوں کی زبان کی خصوصیات کے نقطہ نظر سے اردو گیتوں میں زبان کے تین رجحان خاص طور پر نظر آتے ہیں (۱) اردو کی ٹکسالی زبان کا رجحان (۲) اردو ہندی ملی جلی زبان کا رجحان (۳) لوک گیتوں۔ اودھی ہندی اور بول چال کی زبان کا استعمال۔ ان تینوں رجحانوں میں پہلے دو رجحان جاوی ہیں تیسرا کسی قدر کمزور اور بیدار ہے۔ دراصل یہ تینوں رجحان تاریخی تسلسل کے اعتبار سے ایک دوسرے کا لازمی اور فطری نتیجہ ہیں۔ اردو زبان میں فارسی اصناف و اسالیب کی تکمیل سنہ ۱۸۵۷ء تک مکمل ہو چکی تھی۔ اس کے رد عمل نے مغربی تہذیب و تعلیم کے اثرات تل کر اردو میں ہندی اصناف و اسالیب کا رجحان پیدا کیا۔ چونکہ اردو زبان میں فارسیت کا غلبہ ہو چکا تھا اور اردو سے غیر ٹکسالی عناصر کو پاک کرنے کی مہم بھی کامیاب ہو چکی تھی۔ اس لیے اپنے ابتدائی درجہ میں گیت بھی اردو کی ٹکسالی زبان میں لکھے گئے۔ اس رجحان کی بھی دو شکلیں نظر آتی ہیں۔ ایک فارسی الفاظ و تراکیب کا رجحان اور دوسرا سپاٹ سادہ اور سلیس اردو الفاظ کا استعمال۔ یہ رجحان عظمت اللہ خاں اور حفیظ جالندھری سے شروع ہو کر تاحال نظر آتا ہے۔

جاگ سوز عشق جاگ

۲ معنی شباب۔ جاگ خواب ناز سے



دل شکستہ ہے رباب۔ عرصہ دراز سے

مر گئے قدیم راگ

جاگ۔ سوزِ عشق جاگ

(حنیظہ بالذہری)

اس گیت میں فارسی الفاظ و تراکیب کی کثرت ہے اور روایتی شاعرانہ زبان کی مہرنگی ہوئی ہے۔ ”مغنی شباب“ ”خواب ناز“ ”دل شکستہ رباب“ ”عرصہ دراز“ اور ”سوزِ عشق“ جیسی ترکیبیں اپنی جگہ پر بہت پر آہنگ ہیں مگر یہ زبان اور آہنگ گیتوں کی بنیادی زبان کا آہنگ نہیں۔ لیکن یہ زبان، موضوع، مواد اور بحر سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ اسی لیے اس میں تخلیقی فن کی جھلک اور غنائیت کا حسن دونوں عنصر موجود ہیں اور یہ گیت:

یاد کی لہروں پر تم آؤ

سوچ میں آنکھ ہے سوچ میں ہے من

من کی موج بنے جب آنکھیں

اس دم ان آنکھوں میں چھپ کر

تم آنسو بن کر شر ماؤ

یاد کی لہروں پر تم آؤ

یاد کی لہروں پر تم آؤ

جب یہ دل حیران ہے۔ پڑا ہو

گم سم اور سسنان پڑا ہو

ادھروں پر بنی کو دھر کر

ایک محلّتی تان اڑاؤ

یاد کی لہروں پر تم آؤ

اس گیت میں سوچ۔ من۔ الجھن۔ حیران۔ شرماؤ۔ آنکھ وغیرہ الفاظ  
سادہ اور بوجدار انداز رکھتے ہیں جن میں ہندی کے دو لفظ ”ادھروں“  
(دھونٹوں) اور ”دھر“ اجنبی معلوم ہوتے ہیں۔ دراصل اس گیت کی زبان  
بنیادی طور پر اردو کی ٹکسالی زبان کا کسی قدر سادہ اور صاف روپ  
ہے اور گیت کی زبان سے بہت قریب ہے۔

اردو ہندی کی ملی جلی زبان کا رجحان بھی کافی نمایاں ہے عظمت اللہ خاں  
اختر شیرانی۔ تاثیر میراجی۔ مقبول حسین احمد پوری۔ وقار انبالوی۔ نیائے شرما  
اند چیت شرما۔ قیوم نظر۔ جمیل الدین عالی وغیرہ سے ہوتا ہوا حال کے نئے  
شاعروں کے گیتوں تک مسلسل نظر آتا ہے۔ اس رجحان کے بھی دورنگ نمایاں  
ہیں۔ ایک میں اردو الفاظ کی فراوانی اور دوسرے میں ہندی الفاظ کی بہتات  
ہے۔ یہ گیت بعنوان ”آج کی رات“ پڑھیے۔

پریم رہ جا آج کی رات

آج کی رات جیہا را دھڑکے آج کی رات آنکھیاں بھی پھر کیں

جوڑ رہی ہوں ہات۔ پریم رہ جا آج کی رات

بھلی کرٹکے بادل برسے۔ آج کی رات نکل نہیں گھر سے

آج بھری برسات۔ پریم رہ جا آج کی رات

آج کی رات بیا گھبرا تے۔ آج رات گئی کب آئے

سن بامں کی بات۔ پریم سن بامں کی بات

\_\_\_\_\_ (وقار انبالوی)

اور اب یہ گیت پڑھئے :

سرکاگیان کہاں سے پاؤں بھوگئے میرے راگ  
جس مورت کا بنا پجاری اسی سے من کو لاگ  
سرکاگیان کہاں سے پاؤں بھوگئے میرے راگ  
پوہلے سرکیان کے بدلے اپنے آپ کو پاؤں  
اپنے آپ کو پاؤں ترسگیت کا مان گھٹاؤں  
یہ کیسا براگ

سرکاگیان کہاں سے پاؤں بھوگئے میرے راگ  
رات کا جنگل۔ ریت کا مندر بن باقی کا دیپ  
بن ہروں کا ساگر جیون بن موتی کا سیپ  
بن جوتی کی آگ

سرکاگیان کہاں سے پاؤں بھوگئے میرے راگ

(شہاب جعفری)

پہلے گیت میں پریم۔ جیارا۔ انکھیاں۔ جیا از من اور دوسرے گیت میں۔ سر  
گیان۔ مورت پجاری۔ پوہا سنگیت۔ براگ۔ مندر۔ دیپ ساگر جیون وغیرہ الفاظ  
ہندی کے ہیں۔ پہلے میں ہندی الفاظ کم اور اردو الفاظ زیادہ ہیں جبکہ دوسرے میں اس  
کے عکس ہندی الفاظ کا پہلہ بھاری ہے۔ دونوں قسم کے الفاظ دونوں گیتوں میں شہر  
شکر ہیں۔ یہ زبان گیتوں کی زبان سے قریب ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔  
تیسرا رجحان ہندی، اودھی اور لوک گیتوں کی زبان کو اپنانے کا رجحان ہے۔  
اس طرح کے گیت کمیاں ہیں۔ مگر نایاب نہیں۔ اس رجحان کو ۱۹۴۷ء کے بعد  
فروغ ملا جمیل الدین عالی۔ شکیل بدایونی۔ قیتل شفقانی۔ شہاب جعفری۔ ندا قاضی  
اور دوسرے بہت سے فلمی اور غیر فلمی شاعروں کے یہاں ایسی زبان نظر آتی ہے۔



یہ گیت ہے۔

دیسپ جے بن باقی راما

میں تو نیند کی ماتی راما

دیسپ جے بن باقی راما

کو دیر میں کاسیا راما۔ کو دیر دجانی راما

سدھر بسرانی بوجھ نہ پاتی میں دکھ پاتی راما

چیت گنوا تی راما

لکھ لکھ پھاڑوں پاتی راما

دیسپ جے بن باقی

(شہاب جعفری)

یہ اس رچمان کی ابتدائی شکل ہے۔ اس میں تمام الفاظ ہندی زبان کے

ہیں یا ہندی تلفظ میں نظم ہوئے ہیں۔ اس کی زبان پر کسی حد تک دیہات

کی ٹھیٹھ اور اودھی زبان کا اثر بھی ہے۔ اس گیت کی زبان میں گیت کی زبان

کی کئی خصوصیات مجتمع ہو گئی ہیں جن سے اس میں گیت کی فضا کی خنک تابی اور

آہنگ کی نرمی پیدا ہو گئی ہے۔ اور یہ گیت :

موہے بھول گئے سانوریا بھول گئے سانوریا

آون کہہ گئے اچھون آئے یعنی لی نہ موری کھریا

موہے بھول گئے سانوریا

دل کو دیئے کیوں دکھ برہا کے۔ تو ڈریا کیوں محل بنا کے

آس دلا کے او بے دردی پھیر لی کاسے بھریا

موہے بھول گئے سانوریا

نہیں کہیں رو رو کے سجننا۔ دیکھ چکے ہم پیار کا سپنا  
پریت ہے جھوٹی پریم جھوٹا جھوٹی ہے ساری نگریا

(شکیل بدایونی)

اس گیت میں نظر سے بخریا۔ بخیر سے کھریا اور نگر سے نگریا کی طرف مراجعت نے بول چال اور ٹھیک زبان کی خصوصیات پیدا کی ہیں۔ علاوہ دوسرے الفاظ بھی ہندی اور بول چال کی زبان کے ہیں۔ اس طرح اس گیت میں لوک گیتوں کی زبان سے مشابہت پیدا ہو گئی ہے۔ یہی مشابہت اس میں گیت کی زبان کی خصوصیات پیدا کرتی ہے۔

جدید تر گیتوں میں گیت کی زبان کے بیشتر عناصر نظر آنے لگے ہیں جس سے ایک طرف اردو شاعری کو نیا ذخیرۃ الفاظ مل رہا ہے اور دوسری طرف گیت زبان کے نقطہ نظر سے اپنے معیار کی طرف بڑھ رہا ہے جس سے امید کی جاتی ہے کہ گیت بہت جلد اردو شاعری کی اور زیادہ مقبول اور ممتاز ہئیت سمجھی جانے لگے گی۔

گیت کی اہم خصوصیات میں موسیقیت خود اظہار  
خصوصیات | اور داخلیت، جذبے کی شدت اور وحدت نیز

ہئیت کا اہم شمار شامل ہے گیت شاعری اور موسیقی کے نقطہ اتصال سے جنم لیتا ہے۔ اس لیے گیت اور دوسری اقسام شاعری میں یہ عنصر بڑی حد تک وجہ امتیاز ہے۔ موسیقی کی بنیاد آواز پر ہے لیکن ہر آواز موسیقی نہیں بلکہ آواز کی مخصوص تنظیم و ترتیب کا نام موسیقی ہے۔ گیت میں دو قسم کی موسیقیت ہوتی ہے۔ داخلی اور خارجی۔ داخلی موسیقیت میں جذبہ کی لہریں شامل ہیں جو شخصیت کے نہاں تانوں

میں ایک خاص قسم کا سرگم چھیڑ دیتی ہیں۔ جذبہ کی موسیقی جذبے کی حرکت سے پیدا ہوتی ہے۔ فیضان کے خاص لمحوں میں جذبے کی موسیقی الفاظ کی موسیقی میں تحلیل ہو جاتی ہے۔ اس لیے گیت کی داخلی موسیقی میں جذبے کی موسیقیت کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔

خارجی موسیقیت میں تین طرح کی موسیقیت شامل ہے۔ پہلی شاستریہ سنگیت کی موسیقی، دوسرے چھندوں، بحرؤں اور اوزان کی موسیقی، تیسرے جڑوں اور الفاظ کی نغمگی۔ شاستریہ موسیقیت کا انحصار جن مخصوص عناصر پر ہے ان میں ”لے“، ”مال“ اور ”ماترائیں“ شامل ہیں۔ لے موسیقی کا سنگ بنیاد ہے۔ لے کے مخصوص روپ کو ”راگ“ کہتے ہیں۔ ایک ہی گیت کو مختلف لے میں گایا جاسکتا ہے۔ گیت میں شاعر کا وجدان کسی لے میں ڈوب کر الفاظ کی مخصوص ترتیب کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ اس لیے وجدان گیت کی روح، الفاظ جسم اور لے خون کی مانند ہے۔ سنگیت شاستری میں دوا، مال کے درمیانی وقفے کو لے کہا جاتا ہے۔ سنگیت میں لے تین قسم کی ہوتی ہے۔ (۱) دُرّت لے (۲) مدھیہ لے۔ (۳) ولہیت لے۔ یہ تینوں الگ الگ جذروں کے اظہار کے لیے موزوں ہیں۔ دُرّت لے پھل ہوتی ہے۔ اس لیے اس کا تاثر پر جوش اور نشاطیہ ہوتا ہے۔ ”مدھیہ لے“ سنجیدہ ہوتی ہے اس لیے فکری و فلسفیانہ خیالات کا موثر ذریعہ سمجھی جاتی ہے۔ ”ولہیت لے“ مسرت رو ہوتی ہے۔ اس لیے حزن یا المیہ جذبات کی عکاسی کے لیے موزوں ہے۔ اردو کی بعض بحرؤں میں بھی یہ خصوصیت ہے کہ وہ بعض جذبات کی عکاسی کے لیے موزوں اور بعض کے لیے غیر موزوں ہیں۔ اسی لیے بعض بحر میں مثنوی سے اور بعض قصیدہ سے مخصوص ہو گئی ہیں۔ گیتوں میں لے کی اہمیت شاعری کی دوسری قسموں کی بہ نسبت زیادہ ہے۔ حفیظ کا گیت ”جاگ سوزِ عشق جاگ“



دُرت لے کی اچھی مثال ہے۔ اس گیت کے آہنگ کے نشیب و فراز سے بنیادی خیال کی ترسیل ہوتی ہے اور سوتے سے جگانے کے بنیادی عمل کی نمائندگی بھی ہوتی ہے۔

جاگ سوزِ عشق جاگ، جاگ سوزِ عشق جاگ  
جاگ کام دیوتا۔ فتنہ ہا سے لوجگا  
بجھ گیا ہے دل مرا۔ پھر کوئی لگن لگا  
سرد ہو گئی ہے آگ  
جاگ سوزِ عشق جاگ

(حفیظ جالندھری)

اور عظمت اللہ فاں کی گیت نہ انظم ”دام میں یاں نہ آئے“، ولبت لے کی بہترین مثال ہے۔ اس کا شکستہ پُرسوز اور دھیمالہجہ جزئیہ جذبات کے لیے موزوں ہے۔

دام میں یاں نہ آئے دل نہ یہاں لگائے  
روح میں ایک زلزلہ دل سے مرے اٹھا دھواں  
دھوپ سیاہ پر گئی تیرہ وتار تھا جہاں  
دام میں یاں نہ آئے دل نہ یہاں لگائے

(عظمت اللہ فاں)

اس کا وزن مُفْتَعِلُنْ مفاعِلُنْ ہے اس میں آہستہ روی اور ہچکچولے کھا کر چلنے کی خصوصیت ہے۔ یہی خصوصیت اس کو ولبت لے سے قربت ترکرتی ہے اسی طرح ہندی کے مودک اور ساروتی چھند اردو کی متدارک اور متقارب بحر میں ”ولبت لے“ سے مزاجاً قریب ہیں۔

”مدھیہ لے“ میں سکیمانہ، فلسفیانہ، فکری اور گہیر خیالات کا اظہار

کیا جاتا ہے۔ اس کی بھر اور لے بڑی سنجیدہ ہونی چاہئے۔ مدھیہ لے میں یہ گھیرتا پانی جاتی ہے۔ ذیل کا ایک ٹکڑا دیکھیے :

رات دن سلسلہ عمر رواں کی کڑیاں

کل جہاں روح جھلس جاتی تھی

اپنے سلسلے سے بھی آپنچ آتی تھی

ابج اس دشت پہ ساون کی لگی ہیں جھڑیاں

رات دن سلسلہ عمر رواں کی گھڑیاں

(احمد ندیم قاسمی)

گیت میں چونکہ گائے جانے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ اس لیے لے کے ساتھ ”تال“ کو بھی پیش نگاہ رکھنا ضروری ہے۔ دراصل لے پر ہی ”تال“ کا انحصار ہے۔ تال کو سنگیت کی روح کہا جاتا ہے۔ سنگیت شاستر میں وقت کے وقفے کی پیمائش کو تال کہتے ہیں بقول واسودیو شاستری :

”کال اور مان دونوں کو ملانے سے تال پیدا ہوتا ہے

تال میں سشبد اور نشبد کرایاؤں سے تال کا مان یا ناپ  
کیا جاتا ہے“

تال کی دس قسمیں یا عناصر ہیں جن کے نام یہ ہیں : (۱) کال (۲) انگ (۳) کرایا (۴) مارگ (۵) جاتی (۶) کلا (۷) گرہ (۸) لے (۹) پتی ۔ (۱۰) پرستار۔ تال لگھ اور گرو (خفیف و طویل) ماتراؤں سے پیدا ہوتی ہے۔ ماترائیں تال کی نوعیت کا تعین کرتی ہیں۔ جیسے دس ماتراؤں کی جھپ تال،

بارہ کی ایک تال اور سولہ ماتراؤں کی تین تال ہوتی ہے۔ ہر تال مختلف حصوں میں تقسیم ہوتی ہے۔ تال کے ”و بھاگ“ تال کی ہیئت کا تعین کرتے ہیں مثلاً تین تال میں ایک تالی اور ایک خالی یعنی کل چار و بھاگ ہوتے ہیں۔ سنگیت میں وقت کے ٹپنے کے عمل کو ماتراؤں کے ذریعہ مکمل کرتے ہیں۔ ماترائیں لے کے مطابق گھنٹی بڑھتی ہیں۔ اگر ماترائیں لے کے مطابق نہ ہوں تو موسیقیت کا نظام درہم برہم ہو جاتا ہے۔ یہ اتنا نازک مرحلہ ہے کہ اگر لے سے ایک ماترا بھی کم یا زیادہ ہو جائے تو گیت کی موسیقیت نہ صرف یہ کہ ختم ہو جاتی ہے بلکہ اس کا اثر الٹا ہونے لگتا ہے۔ چھند شاستروں میں اکثر (حروف) کے تلفظ میں جو وقت لگتا ہے اس کو ماترا کہتے ہیں۔ یعنی الف ب ت ث وغیرہ کے تلفظ میں جو جو وقت لگتا ہے اسی کا نام ماترا ہے جس ماترا سے تال شروع ہوتی ہے اس کو تال کا ”سم“ کہتے ہیں۔ تال میں سم کی بڑی اہمیت ہے۔ بس کا اظہار ایک مخصوص انداز میں ہوتا ہے۔ اس لیے سم ماترا دوسری ماتراؤں سے الگ پہچانی جاتی ہے۔

گیت کی موسیقیت میں دوسرا خارجی عنصر حروف و الفاظ اور تراکیب کا آہنگ ہے۔ ہر حرف اپنی جگہ ایک ناقابل تقسیم آواز ہے اور ہر آواز کی اپنی نازک تاثیر ہوتی ہے، لفظ میں دو یا دو سے زیادہ حروف یا آوازیں ایک دوسرے سے اشتراک کر کے ایک نئی صوتی وحدت کو جنم دیتی ہیں جو بامعنی ہوتی ہے۔ الفاظ جملوں کی تشکیل کرتے ہیں اور جملوں سے پیرا گراف یا شعری تخلیق کی تشکیل ہوتی ہے۔ اس لیے زبان کے دوسرے اظہارات کی طرح گیت بھی ایک لسانی تنظیم ہے جس میں ہم مخرج حروف، سہ حرفی الفاظ، توانی، تثنیس اور اس کی تمام قسموں کی بڑی اہمیت ہے۔ یہاں یہ بتا دینا



ضروری ہے کہ جو صنعتیں مشق و مزاولت کی بنیاد پر استعمال کی جاتی ہیں وہ شاعری کے تخلیقی حسن کو مجروح کر دیتی ہیں اور ان سے موسیقیت میں بھی مصتوعیت پیدا ہوتی ہے۔ وہ صوتی صنعتیں جو خود بخود ابھرتی ہیں آواز کے حسن اور اس کی اشاریت کو بڑھا دیتی ہیں۔

حروف و الفاظ اور جملوں کا آہنگ تو کم و بیش ہر اس تخلیق میں ملتا ہے جس کا ذریعہ اظہار ”زبان“ ہے۔ چونکہ اس تنظیم میں کوئی اصول کارفرما نہیں ہوتا۔ اس لیے اس کو بے قاعدہ اور فطری آہنگ بھی کہہ سکتے ہیں۔ جب یہ فطری اور بے قاعدہ آہنگ خارجی اصولوں کا پابند ہو کر ایک خاص سانچے میں ڈھل جاتا ہے تو عروضی آہنگ کہلاتا ہے۔ نثری شاعری کے علاوہ اردو کی ساری شاعری کسی نہ کسی قسم کے عروضی آہنگ کی پابند ہے۔ اس لیے یہ خارجی آہنگ ہوتے ہوئے بھی شعری تخلیق کے لیے ناگزیر ہے۔ گیت بھی اس لیے مستثنیٰ نہیں۔ گیت کے عروضی آہنگ کو تین حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ایک وہ جو خالص ہندی چھندوں کا آہنگ ہے۔ دوسرا وہ جو اردو کی مخصوص بحرؤں کا ہے۔ تیسرے وہ جو اردو ہندی بحرؤں کے امتزاج سے وجود پذیر ہوا ہے یا جو آہنگ کے کسی مخصوص سانچے کا پابند نہیں ہے۔

ہندی کے اکثر گیت ماترائی چھندوں میں ہیں۔ اردو شاعروں نے بھی ہندی چھندوں سے استفادہ کیا ہے اور ہندی چھندوں یا ہندی سے ملتے جلتے اردو وزن میں کافی گیت لکھے ہیں۔ اس کے علاوہ اردو کی خالص بحرؤں میں بھی گیتوں کا کافی ذخیرہ ملتا ہے۔ مگر ان گیتوں میں ”گیت پن“ زیادہ ہے جو ہندی چھندوں یا ان سے ملتی جلتی اردو بحرؤں میں لکھے گئے ہیں۔ اب ایک ہی شاعر کے دو گیتوں کے ٹکڑے ایک ساتھ پڑھیں :

رافع) مو ہے چاندی کی پاگل منگادو سجن  
 کل کو میل لگے گا سجن گاؤں میں  
 ہوگی جھنکار ہر آم کی چھاؤں میں  
 پھر تو کلتے چھیں گے یہاں پاؤں میں  
 میرے قدموں میں چاندی بچھا دو سجن  
 مو ہے چاندی کی پاگل منگادو سجن

(قتیل شغائی)

اب) میں تیرے پیار کا جھولا جھولوں گی  
 میرا جھولا اڑتا بچھی جس کے منکھ سنہرے  
 بکڑے سے جو ہاتھ نہ آتے جس پر آنکھ نہ ٹھہرے  
 میں اپنے رنگ رنگیلے بچھی کو نا جھولوں گی  
 میں تیرے پیار کا جھولا جھولوں گی

(قتیل شغائی)

ان دونوں ٹکڑوں کو ایک ساتھ پڑھنے سے بحرول کا آہنگ اور ان کا امتیاز  
 ذات طور پر مختلف محسوس ہوتا ہے پہلا ٹکڑا خالص اردو بحر میں ہے جبکہ دوسرا  
 ہندی اردو کی مشترکہ بحر میں ہے۔ دوسرے ٹکڑے کی ہندی بحر سے اس میں  
 ”گیت پن“ کا عنصر زیادہ محسوس ہوتا ہے اور اسی کی وجہ سے اس گیت میں  
 تصوائی لہجے کی خصوصیت، پرسوز دیباچہ، لوح اور غنائیت کا عنصر بڑھ گیا ہے۔  
 شاعر کی شخصیت گیت میں تحلیل ہو کر اس کو حسن، توانائی اور انفرادیت عطا  
 کرتی ہے۔ گیت میں ذات کا اظہار داخلی طور پر ہوتا ہے۔ شاعر اپنے گرد و پیش سے  
 تاثرات قبول کرتا ہے اور مادی تجربے کی جمالیاتی معنویت کو اپنے وجدان کا جزو

بنالیتا ہے۔ جمالیاتی معنویت کا یہی وجدان گیت میں الفاظ کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ کروچے نے ادراک اور تاثرات میں کسی قدر امتیاز کیا ہے۔ اس کے نزدیک جب تاثرات بہت گہرے اور شدید ہو کر وجدان کی تشکیل کر لیتے ہیں تو خود وجدان بن جاتے ہیں۔ اس کے نزدیک وجدان کا عمل یہ ہے کہ وہ خود اپنا اظہار اپنی مدد دہی میں کر لیتا ہے۔ وجدان کا یہ داخلی اظہار ہے اور یہی فن ہے۔ کروچے نے تاثرات کو وجدان، وجدان کو اظہار اور اظہار کو فن قرار دے کر فن کو قالص، داخلی، نجی اور مجرد بنا دیا ہے جس پر سائنٹفک گفتگو کا دروازہ بند ہو گیا۔ مگر شاعر اپنی تخلیقی قوت سے وجدان کو قابلِ فہم غلامتوں میں تبدیل کر دیتا ہے چونکہ شاعر کی تخلیقی قوت خود کار اور خود مکتفی ہوتی ہے۔ اسی کی نسبت سے شاعر کی تخلیقی قوت کا اندازہ لگایا جاتا ہے۔ شاعر اسی قوت سے ذہن کے پراسرار عمل سے عہدہ برآ ہوتا ہے اور جذبہ کی معنویت کو الفاظ کی صورت میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اس عالم میں شاعر کے ذہن میں ایک دھندلکا سا ہوتا ہے۔ پھر الفاظ کی گونج پیدا ہوتی ہے۔ اور الفاظ کے پراسرار تے ہیں۔ یہ عمل جذبے کی معنویت کے الفاظ میں تحلیل ہونے کا پہلا مرحلہ ہے۔ اس کے بعد اچانک کوئی لفظ ٹکڑا، ترکیب یا گیت کا مکھڑا سطحِ ذہن پر قفس کرنے لگتا ہے۔ اور جذبے کی معنویت سمٹ کر مجسم ہونے لگتی ہے۔ اس طرح گیت میں شاعر کی شخصیت کا اظہار خود اظہار نیز داخلیت کے رنگ میں ہوتا ہے۔ جس میں شدید حسیت، خود سپردگی، نرمی، خلوص اور شکستگی کی کیفیت ہوتی ہے۔

احساس اور جذبہ میں ہمیں اور "نک امتیاز ہے۔ احساس جذبے کی ابتدائی کیفیت کا نام ہے۔ اور جذبہ احساس کی ارتقائی شکل کا یہ دونوں ایک دوسرے سے متضاد نہیں۔ دونوں میں مدارج کا فرق ہے۔ انسان چونکہ



زمان و مکان کے کسی نہ کسی دائرہ میں سرگرم ہوتا ہے۔ اس لیے وہ خارجی دنیا سے ٹکرائے اور اس سے متاثر ہونے پر مجبور ہے۔ یہ تاثرات اپنی ابتدائی غیر واضح اور کمزور صورت میں احساسات ہوتے ہیں۔ جب احساسات واضح، توانا اور بھرپور ہو جاتے ہیں۔ انہیں جذبات کہا جاتا ہے۔ جذبات کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ ان کا خارجی اظہار ہو، اور وہ انسان کو عمل پر بھی آمادہ کرتے ہوں۔ جذبہ کی قدر اس کی شدت اور مدت میں پوشیدہ ہے۔ جذبہ جتنا شدید اور مکمل ہوتا ہے۔ گیت میں احساس اور جذبہ دونوں کی کار فرمائی ہوتی ہے۔ انہیں کی نسبت سے بعض گیتوں کو "حسی گیت"، اور بعض کو "جذباتی گیت" کہتے ہیں۔ احساس اور جذبہ کو شعری تخلیق کی سطح پر پہچاننا مشکل ہے۔ پھر بھی بعض "امتیازات" سے ان دونوں کے فرق کو واضح کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً

کئی دنوں سے چاند اگانا سورج نکلا ہے

جب سے تم پر دیس گئے ہو بہت اندھیرا ہے

رات رات بھر پانی برسے

دھول اڑے دن دن بھر

لوہارن لوہے کو پیٹے

لگے ہتھوڑا من پر

بڑھتی پیارا لکڑی چیرے

میں دیکھوں اٹھ اٹھ کر

نئی صراحی میں بھی پانی ندیا جیسا ہے

جب سے تم پر دیس گئے ہو بہت اندھیرا ہے

(نہا افغلی)

اس گیت میں ایک برہمنی اپنے سوامی کو یاد کرتی ہے چونکہ اس کا سوامی اس کی نظر سے دور ہے اس لیے ساری دھرتی تاریک ہے۔ لوہار لوہے کو پیٹے یا بڑھی لکڑی کو چیرے، ہر چوٹ اسی کے دل پر لگتی ہے اور نئی صراحی کے پانی کی موجودگی نے گیت میں لگن کی پیاس کو اور نمایاں کر دیا ہے۔ یاد اور ہجر کے اس پوسے عمل میں خود کلامی یا حسرت زدگی کا احساس ہے۔ مگر مجبور اپنے دل سے مجبور ہو کر کوئی خارجی عمل نہیں کرتی بلکہ محض خود کلامی کرتی ہے۔ اس گیت کا یہی انداز اس کو حسی گیت بناتا ہے۔ اب یہ ٹکڑا دیکھتے :

آگ بگولہ وہ آئے ہیں میرے آنکھن  
 ہر سانس لپٹا ان کی، ہے مکھ دہکائے  
 کانپ رہے ہیں تہ خانوں میں سمٹے سائے  
 کون بچائے؟ تھر تھر کا پتا ہے پاپی من  
 آگ بگولہ وہ آئے ہیں میرے آنکھن

(ڈاکٹر مسعود حسین خاں)

اس گیت میں بھی ایک مخصوص جذبہ کا اظہار ہے۔ جس کو ”آگ بگولہ“ کے استعارہ سے ظاہر کیا گیا ہے۔ مکھ دہکائے اور سائے کا تہ خانوں میں کانپنا وغیرہ اس بنیادی استعارے کے گرد دوسرے پیکو جمع ہو گئے ہیں جو اس مخصوص کیفیت کی ترسیل کرتے ہیں۔ مگر اس گیت میں ایک اہم بات یہ ہے کہ جس کی طرف مجھے اشارہ کرنا ہے کہ ان کے آگ بگولہ ہو کر گھر میں آنے سے من تھر تھر کانپ رہا ہے۔ یہ ایک نفسیاتی عمل ہے۔ چونکہ جذبہ کا جسم کے ذریعہ اظہار ہو رہا ہے۔ اس لیے یہ احساس جذبہ کی سطح پر آ گیا ہے۔

گیت میں ایک جذبہ اساسی ہوتا ہے یا کم از کم بنیادی حیثیت رکھتا

ہے۔ بہت سے جذبے ایک دوسرے میں مل جل کر گیت کی وحدت کو پارہ پارہ کر دیتے ہیں۔ اس لیے گیت کو ایسے داخلی اور خارجی عناصر سے پاک رکھا جاتا ہے جو اس کی وحدت کو متاثر کرتے ہیں۔ گیت میں استھائی، ٹیک کی بنکٹی یا ٹیپ کا مصرع وحدتِ تاثر کا حامل ہوتا ہے۔ الفاظ ان کی ترتیب بحروف و قوافی، مصرعے اور بند سب ٹیک کی بنکٹی کے گرد ایک ایسا ہالہ بنا دیتے ہیں جو گیت کی وحدت اور جذبے کی شدت کو نہ صرف یہ کہ قائم رکھتے ہیں بلکہ بڑھا دیتے ہیں۔

جس طرح غیر متعلق جذبہ یا خیال فنی وحدت کو پارہ پارہ کر کے گیت کی ہیئت کو کمزور کرتے، اسی طرح غیر ضروری الفاظ بھی وحدتِ تاثر پر اثر انداز ہوتے ہیں گیت کی اپنی داخلی منطق اور فنی تکنیک ہوتی ہے جو بنیادی جذبے کو نقطہ عروج کی طرف لے جاتی ہے۔ گیت میں موڈ، احساس، خیال، جذبہ سب ایک جان ہو کر اسی نقطہ عروج کی طرف جھکتے ہیں۔ یہ جھکاؤ کسی فیشن یا فارمولے کی مدد سے نہیں ہوتا بلکہ تخلیقی تجربوں کے فطری تقاضوں کے تحت ہوتا ہے۔

کم و بیش ہر گیت میں جذبہ کے ساتھ تخیل کی کار فرمائی بھی ہوتی ہے۔ مگر گیت میں تخیل کا عنصر جذبہ اور احساس کے تحت ہوتا ہے۔ تخیل ایک ذہنی صلاحیت کا نام ہے جو تخلیقی عمل کی ایک پُر اسرار قوت ہے۔ یہ ذہن کی دوسری صلاحیتوں مثلاً تعقل وغیرہ سے علیحدہ اور آزاد ہوتی ہے جس کی اپنی منطق اور نظام کار ہوتا ہے۔ یہی قوت مادی تجربے کے ادراک میں تبدیل ہونے پر اس کی دستگیری کرتی ہے۔ اور تاثرات کو وجدان اور وجدان کو نئی سمت و جہت عطا کرتی ہے۔ تخیل محض تاثرات پر اکتفا نہیں کرتی بلکہ انہیں نئی نئی صورتوں میں مرتب کرتی ہے۔ ان کی قلبِ ماہیت کرتی اور ان کے نئے نئے امکانات واضح کرتی ہے۔ تخیل میں



گہرائی بھی ہوتی ہے اور وسعت بھی تخیل وسعت کی صلاحیت سے کسی چیز، واقعہ یا اثر کے امر کا پیلوؤں کا احاطہ کرتی ہے۔ اور خارجی دنیا سے تعلق پیدا کرتی ہے۔ عمق کی صلاحیت سے منتشر اجزاء کو ایک لڑی میں پروتی اور تاثر یا اشیا کے باطن میں جھانک کر ان کی اصلی قدر یا پوشیدہ سچائی کو نمایاں کرتی ہے۔ انھیں دونوں پہلوؤں کے تال میل سے تخیل کی اصل قدر و قیمت وابستہ ہے۔ رسکن نے تخیل کے تین کاموں کا ذکر کیا ہے اور اس کے کاموں کی نسبت سے ان کے نام تجویز کیے۔ اس کے نزدیک "تلازمی تخیل" تاثرات کو مرتب کرتی اور ترتیب کے ذریعے نئے مرکبوں اور امتزاجوں کو جنم دیتی ہے۔ "استغراقی تخیل" سادہ پیکروں کو مخصوص انداز میں برتنے کا کام کرتی ہے۔ "نفوذی تخیل" اشیا اور تاثرات کے باطن میں دور تک اتر کر ان کی اصلیت کی تہ تک پہنچنے کی کوشش کرتی ہے۔

تخیل زندگی کے معمولی تجربے کو غیر معمولی بنا دیتی ہے۔ شعری تجربہ کو دہا کر اس سے تازگی کا آخری قطرہ بخوڑ لیتی ہے اور قدر کے مہین سے مہین ریزے کو حاصل کر لیتی ہے۔ گیت میں تاثرات کے اسی ریزے اور قدر کی بڑی اہمیت ہے۔ شعری تخلیق میں تخیل کو بہت واضح اور ٹھوس انداز میں ظاہر نہیں کیا جاسکتا پھر بھی بعض علامتوں سے اس کی شناخت کی جاسکتی ہے۔ مثلاً

چپ چپ بہتی جلتے ندیا کہیں پہ ہو گا میل

بدلتا ہر منظر ہر کھیل

میرے لہو کو چاٹ رہا ہے تنہائی کا درد

سوکھے پتے جھڑ جاتے ہیں موسم کا منہ زرد

آگ کی تیزی تو میں مچلے، اڑتی جاتے گرد

میری روح کی تنگ گھاس ہے میرے لیے اک جیل

(سلوٹ رسول)

بدلتا ہر منظر ہر کھیل

اس گیت میں زندگی کی تلون مزاجیوں اور منظام کے تاثرات کا اظہار کیا گیا ہے۔ شاعر کے لہو کو تنہائی کا درد چاٹ رہا ہے جس سے اس کے ذہن میں ایسے بصری پیکر ابھرتے ہیں جو کمزوری اور فرمردگی کے حامل ہیں۔ شاعر کو موسم کا منہ زرد نظر آتا ہے۔ اس کی نسبت سے سوکھے پتوں کا جھڑنا اور موسم کا زرد ہونا یاد آ رہا ہے۔ ذہن کی یہ جست و خیز تخیل کی مدد کے بغیر ممکن نہیں ہے اور پھر رنگت کے اڑنے کے عمل کو گرداڑنا اور احساس کی جلن کو آگ کی تیزی لو میں مچلے کھنا تخیل کے ذریعہ ہی ممکن ہو سکتا ہے۔ شاعر نے اپنے کچلے ہوئے احساسات اور جذبات کو غیر مجرّد اشیاء کے پیکروں میں بیان کیا ہے۔ ان پیکروں کی موجودگی ہی تخیل کی کارفرمائی کی ضامن ہے۔ جن گیتوں میں تخیل کا رنگ زیادہ اور شوخ ہوتا ہے اور تخیل جذباتی فضا پر غالب آ جاتی ہے، انہیں تخیلی گیت کہتے ہیں۔

اردو میں طویل گیت، مختصر گیت، اور مختصر ترین گیت ملتے ہیں۔ چونکہ گیت کی اکائی بنیادی طور پر کسی ایک احساس یا جذبہ کا لسانی اظہار ہوتی ہے۔ اس لیے اس کا ابھاری ہونا ضروری ہے۔ طویل گیتوں میں جذبہ کی وحدت باقی نہیں رہتی۔ چونکہ گیت میں جذبہ کی وحدت کے ساتھ شدت بھی ہوتی ہے۔ اس لیے مختصر گیت میں اس کو باقی رکھنا ممکن ہے۔ نشاط و غم کے اتہائی نازک موقعوں پر گیت کی تخلیق ہوتی ہے۔ اس لیے گیتوں میں جذبہ کی شدت کو دور تک اور دیر تک باقی رکھنا مشکل ہوتا ہے۔ اردو گیتوں پر لوک گیت کی روایت کا اثر بھی ہے جو غیر مہذب سماج کی کشمکش، غیر مربوط انداز فکر اور بیباختگی کے منظر ہوتے ہیں اور منطقی نتیجہ کے طور پر اختصار پر منتج ہوتے ہیں۔ اس لیے اردو شاعروں نے بھی مختصر گیت ہی لکھے ہیں۔ چونکہ گیت کو اب تک گلے جانے کی چیز سمجھا گیا ہے۔ اس لیے طویل چیز گانے سے گلے کے تھک جانے کا خطرہ بھی ہوتا ہے اور یکسانیت

سے عدم دلچسپی کے امکانات بھی بڑھ سکتے ہیں۔ اس لیے گیت کی ہیئت مختصر ہی مناسب ہے جن شعرا نے طویل گیت لکھے ہیں وہ شعری نقطہ نظر سے زیادہ کامیاب نہیں ہیں۔  
مختصراً یہ کہا جاسکتا ہے کہ ہر گیت جذبہ کی وحدت اور شدت کی ایک مخصوص اکائی ہوتا ہے۔ غیر ضروری اور بنیادی جذبے کے علاوہ دوسرے جذبے اس کی وحدت کو متاثر کرتے ہیں۔ ہر گیت میں تختیل کا رنگ بھی ہوتا ہے مگر یہ رنگ جذبے کے تابع ہوتا ہے۔ گیت میں داخلی اور خارجی موسیقیت کے عناصر کا حسین ترین امتزاج ہوتا ہے۔ جس سے اس میں ایک طرف گاتے جانے کی صلاحیت بڑھتی ہے اور دوسری طرف آواز کی اشاریت کا حسن پیدا ہوتا ہے، اس کے اختصار میں اس کا حسن تاثیر اور زندگی کا راز پوشیدہ ہے۔

اس تجزیے کا حاصل یہ ہے کہ :

۱۔ کلاسیکی اردو شاعری میں گیت ناغنائی نظمیوں موجود تھیں جن میں گیت کی بعض داخلی خصوصیات تھیں۔ یہی اولین نمونے جدید اردو گیت کی روایت ہیں۔  
۲۔ جدید شاعری نے جہاں مغربی اثرات واسالیب کو قبول کیا، وہیں ہندی اور ہندوستانی کے رجحان کو بھی از سر نو اپنایا اور جدید شاعروں نے خاص طور پر گیتوں کی طرف توجہ دی۔

۳۔ جدید شاعری کے دورِ شباب میں گیت کی ہیئت کا تعین ہوا اور گیت نا نظموں میں تکنیک کے بے شمار کامیاب تجربے کیے گئے۔

۴۔ گیت کا اسلوب بنیادی طور پر وہی ہے جو لوک گیت کے اسلوب سے فیض اٹھاتا ہے اور جس پر سادہ اور شفاف ہندی اثرات واسالیب نیز عوامی بول چال کا گہرا اثر ہے۔ جس میں جذبے کی شدت اور تختیل کی ندرت کے ساتھ،



تشبیہوں اور استعاروں کو خاص اہمیت حاصل ہے۔  
 ۵۔ اردو گیتوں میں یوں تو اردو کی نکسالی زبان بھی برتی گئی ہے، لیکن جدید اردو گیتوں میں اردو ہندی ملی جلی زبان اور لوک گیتوں سے قریب تر ہوتی ہوئی زبان بھی ملتی ہے۔ دراصل یہی گیتوں کی سچی زبان ہے۔

۶۔ بنیادی طور پر گیت جذبے کی وحدت اور شدت کی ایک مخصوص اکائی ہوتا ہے اس میں غنائیت کے داخلی اور خارجی عناصر ایک دوسرے میں تحلیل ہو کر نئی اکائی بن جاتے ہیں۔ اس میں داخلیت اور خود اظہاریت کی خصوصیت بھی ہوتی ہے اور ایجاز و اختصار کا حسن بھی ہوتا ہے۔

۷۔ جدید اردو شاعری خاص طور پر جدید تر شاعری میں گیت زبردست تازگی اور توانائی کے ساتھ ابھرا ہے اور نئے تخلیقی امکانات کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ جدید اردو تنقید نے اردو گیت کو نظر انداز کر کے بحرمانہ چشم پوشی کی ہے۔ حالانکہ یہ ہیئت غزل اور نظم کے ساتھ ساتھ اپنی انفرادیت کا پرچم بلند کر رہا ہے۔

# جدید اردو نظم

## وضاحت سے رمزیت تک

اردو شاعری کی تاریخ افکار و خیالات کی تبدیلیوں کے ساتھ زبان کے تجربوں کی تاریخ بھی ہے۔ ۱۸۵۷ء تک ہماری شاعری ایک خاص ڈگر پر چلتی رہی۔ ۱۸۵۷ء کے بعد نئے حالات رونما ہوتے اور نئی جذباتی فضا کا وجود ہوا۔ شاعری جو زندگی کی فنکارانہ عکاسی ہے، ان سے بے نیاز کیسے رہ سکتی تھی۔ اس نے بھی اپنا رنگ و روغن بدلنا شروع کیا۔ جہاں اس نے اپنے پہلو میں بدلتی ہوئی سماجی قدروں، سیاسی افکار اور نئی سیاسی و سماجی بیداری کو جگہ دی، وہیں زبان اور ساخت کی سطح پر بھی تبدیلیوں کو انگیز کیا۔ نیز تکنیک اسلوب اور سہیت کی سطح پر تجربوں کو خوش آمدید کہا۔ کسی زبان کی شاعری کی تاریخ محض چند داخلی رجحانات یا افکار کی تاریخ نہیں ہوتی۔ محض اس کے پس منظر کا بیان بھی تاریخ نہیں کہلا سکتا۔ بلکہ اس میں زبان، اسلوب، تکنیک اور سہیت کی تمام تبدیلیوں کی نشاندہی بھی شامل ہے۔ اردو میں اب تک اس طرف کم توجہ ہوئی ہے اور ہمارے بیشتر نقادوں نے تنقید کے نام پر انشا ئیے

لکھنے، تاثرات بیان کرنے یا غیر ضروری سماجی پس منظر ابھارنے پر سارا زور صرف کیا ہے۔ ۱۸۵۷ء سے ۱۹۴۷ء تک کا دور اردو شاعری بالخصوص اردو نظم کے لئے خاصا طویل دلچسپ اور اہم ہے۔ اس دور میں ہیئت کے نقطہ نظر سے دو قسم کے تجربات ہوئے۔ ایک وہ تجربے جو مغرب سے مستعار ہیں۔ ان میں معرّٰی نظم، سمانٹ، آزاد نظم، تراٹیلے اور مختصر نظم وغیرہ شامل ہیں۔ صوتی قوافی نئے استیلا فارم ایک نظم میں کئی کئی بحروں کا استعمال کیا گیا۔ مصرع کا نیا تصور بھی عام ہوا۔ دوسرے وہ تجربے جو جنگالی شاعری، لوک گیتوں اور ہندی کے چھندوں کے زیر اثر ہوئے۔ پرانی ہیئتوں میں بھی معمولی تبدیلیاں ہوئیں۔ اور لسانی تجربے، بھی ہوئے۔ جن کی طرف توجہ نہیں دی گئی ہے۔

۱۸۵۷ء کے بعد، نئی سیاسی صورت حال، اور جذباتی فضا نے زندگی کے تمام شعبوں کو متاثر کیا۔ ادب اور شاعری کیسے محفوظ رہ سکتے تھے۔ چنانچہ طرحی مشاعروں کی جگہ موضوعی مشاعروں کا اہتمام کیا گیا اور ۸ مئی ۱۸۷۷ء کو انجمن پنجاب کے زیر اہتمام ایک جلسہ و مشاعرہ ہوا۔ جس میں کرنل ہالرائڈ، جسٹس یو یو مسٹر تھارٹن، مسٹر میٹلیکس، مسٹر نیبک، مسٹر نسبت، نواب عبدالحمید خاں فقیر سید قمر الدین وغیرہ شریک ہوئے۔ محمد حسین آزاد نے اپنی نظم ”شام کی آمد اور رات کی کیفیت“ سنا ڈیا اور مسٹر بولنٹ نے صدارت کی۔ اس جلسے میں آزاد نے قدیم شاعری کی کمزوریوں کی نشاندہی کی اور ”نئی شاعری“ کو خراج تحسین ادا

۱۔ اس کی تفصیل میری کتاب ”اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے“ میں دیکھی جاسکتی ہے۔ جسے انجمن ترقی اردو گھر اور نایونیو نئی دہلی نے شائع کیا ہے۔



کیا۔ نیز اگلے مشاعرہ کے لیے ”برکھارت“ عنوان تجویز کیا۔ چنانچہ شاعری کے موضوعی مشاعرے شروع ہو گئے۔ پہلا مشاعرہ ۳۰ مئی ۱۸۷۲ء کو ”برکھارت“ موضوع پر، دوسرا ”زمستان“ کے موضوع پر منعقد ہوا۔ تیسرا مشاعرہ ۳ اگست ۱۸۷۲ء کو بعنوان ”امید“، چوتھا یکم ستمبر ۱۸۷۲ء کو ”حب وطن“، پانچواں ۹ اکتوبر ۱۸۷۲ء کو ”امن“، چھٹا ۱۲ نومبر ۱۸۷۲ء کو ”انصاف“، ساتواں ۱۹ دسمبر ۱۸۷۲ء کو ”مروت“، آٹھواں ۳ جنوری ۱۸۷۵ء کو ”عفتا“، نواں ۳ مارچ ۱۸۷۵ء کو ”تہذیب“ اور دسواں مشاعرہ ”اخلاق“ کے موضوع پر منعقد ہوا۔ ان مشاعروں میں آزاد اور حالی کے علاوہ بہت سے غیر معروف شعرا بھی شریک ہوتے تھے۔ ان مشاعروں کی غرض و غایت یہ تھی کہ اردو شاعری کو تقلید کے دائرے سے نکال کر کھلی فضا میں لایا جائے اور مواد و ہیئت کے اعتبار سے وسعت دی جائے۔ شاعری میں علمیت اور افادیت کا رنگ پیدا کیا جائے۔ مبالغہ، انفعالیات اور قنوطیت کی جگہ حقیقت، رجائیت اور فعالیت سے ہم کنار کیا جائے۔ ان مقاصد کے علاوہ ایک اور مقصد بھی تھا۔ وہ یہ کہ نئے اردو نصاب کے لیے نئے انداز کی نظموں کو فراہم کیا جائے، چنانچہ اس دور کے بیشتر انگریز افسروں نے ایسے مشاعروں کی سرپرستی کی۔ خاص طور پر ان موضوعی مشاعروں کو ان انگریز افسروں نے سراہا جو سرشتہ تعلیم سے وابستہ تھے۔ چنانچہ ان موضوعی مشاعروں میں جو نظمیں پڑھی گئیں، ان میں خیالات کو مربوط انداز میں پیش کرنے کے ساتھ، ان کی ترسیلی فضا اور وضاحتی انداز پر خاص طور پر زور دیا گیا۔ تاکہ وہ عوام و خواص کے لیے زیادہ سے زیادہ قابل قبول ہو سکیں۔ ان مشاعروں میں شرکت کرنے والے غیر معروف شعرا کے علاوہ اپنی نظموں میں مولانا محمد حسین آزاد اور اسطاف حسین حالی نے

اردو شاعری کے بیشتر فنی اور شعری تقاضوں کا احترام بھی کیا۔ اور انہیں زیادہ سے زیادہ قابل قبول رنگ میں پیش کرنے کی کوشش کی۔ اس کا زبردست اثر ہوا۔ اور نئے طرز کی نظمیں لکھنے کا عام رواج ہو گیا۔

اردو میں منظوم ترجموں کی روایت پہلے نثری ترجموں کی روایت ملتی ہے۔ منظوم ترجموں کا آغاز بھی جدید شاعری کے آغاز کے ساتھ ساتھ ہوا۔ جن سے جدید نظموں کے لہجے اور اسلوب، مواد اور ہیئت پر گہرا اثر پڑا۔ اس میدان میں غلام مولا قلق میز بھی نے پہل کی اور انگریزی نظموں کے منظوم تراجم کو ”خواہر منظوم“ کے نام شائع کیا۔ جس کا دوسرا ایڈیشن ۱۸۶۷ء میں شائع ہوا۔ جس کے بعد بلنگے بہاری لال کے منظوم ترجموں کا مجموعہ ”منتخب انگریزی نظموں کے تراجم“ کے نام سے منظر عام پر آیا۔ مولانا محمد حسین آزاد نے اپنے مشہور خطبے ”نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات“ میں اس بات پر خاص زور دیا کہ مواد و ہیئت کے ہوتے انداز کے خلعت و زیور۔ ”انگریزی زبان و ادب کے ”صنعتوں میں بند ہیں“ اور ان کی کبھی انگریزی دانوں کے پاس ہے۔ آزاد نے خود بھی انگریزی سے اردو میں منظوم ترجمے کیے۔ اس سلسلے میں ”اولوالعزمی کے لیے کوئی سدا راہ نہیں ہے“ ”ایک تارے کا عاشق“ ”معرفت الہی“ اور ”مثنوی شرافت“ حقیقی کا نام لیا جاسکتا ہے۔ اگرچہ آزاد انگریزی زبان سے پوری طرح واقف نہیں تھے بلکہ بقول محمد ابراہیم دوسروں کی مدد سے انگریزی نظموں کے مفہوم کو ذہن نشین کر کے اسے شعری قالب عطا کرتے تھے۔ حالی نے بھی اعتراف کیا ہے کہ انہیں مغربی شاعری سے آگاہی نہ تھی لیکن انہوں نے بھی دوسروں کی مدد سے انگریزی سے اردو میں ترجمہ کیا۔ حالی نے گولڈ اسمتھ کی نظم ”ڈرمدو لیج“

کے ایک حصہ کا ترجمہ نشر میں اور اسٹوک کی نظم کا ترجمہ ”زمزمہ قبصری“ کے عنوان سے کیا۔ البتہ مولوی اسماعیل میرٹھی نے اس طرف خاص توجہ دی۔ مولوی اسماعیل میرٹھی ۱۸۶۱ء میں انسپکٹر مدارس کے دفتر میں ملازم ہو چکے تھے۔ وہاں انھیں بعض انگریزی نظموں کے اردو نثری تراجم دیکھنے کا موقع ملا، چنانچہ انھوں نے متاثر ہو کر منظوم تراجم کئے۔ ان کے منظوم تراجم میں ”کیڑا“، ”ایک قانع مفلس“، ”موت کی گھڑی“، ”فادر ولیم“، ”حب وطن“، ”انسان کی خام خیالی“ شامل ہیں جنھیں اسکم سیفی نے ۱۸۶۷ء کی تخلیقی قرار دیا ہے۔ اکبر الہ آبادی نے سی بی سدرے کی نظم کو سامنے رکھ کر آب لوڈر بھی یہ نظم ۱۸۹۱ء کی ہے۔ ان کے بعد پنڈت برج موہن دتا تریکھتی اور نظم طباطبائی کی کوششیں سامنے آئیں۔ نظم طباطبائی نے گرسے کی ایچی کا ترجمہ ”گورغریباں“ کے نام سے ۱۸۹۸ء میں شائع کیا جس سے اردو میں منظوم ترجمہ کا ایک معیار قائم ہو گیا۔ ۱۹۰۰ء میں عبدالحلیم شرر نے نظم معرائی تحریک شروع کی اور منظوم ڈرامے شائع کیے۔ ۱۸۵۷ء سے ۱۹۰۱ء تک اگرچہ اردو میں منظوم ترجموں کی رفتار کمزور رہی ہے۔ مگر اس میں شک نہیں کہ اس دور کے بہت سے غیر معروف شعرا نے اردو میں ترجمہ نگاری کی روایت کو آگے بڑھایا چونکہ اردو میں منظوم ترجمہ نگاری کی روایت بھی جدید شاعری کا ایک حصہ تھی۔ اس لیے ترجمہ کے لیے عام طور پر ایسی نظموں کا انتخاب کیا گیا جو کسی نہ کسی طرح اصلاحی اور مقصدی نوعیت کی ہوں اور جن کا انداز بیان صاف سادہ اور براہ راست ہو۔ چنانچہ اردو کے ابتدائی منظوم تراجم میں وضاحتی انداز ملتا ہے جس نے جدید اردو نظم کے وضاحتی اسلوب کو عام کرنے میں اہم حصہ لیا۔



تھی اور وضاحتی انداز کی زیادہ سے زیادہ۔ چنانچہ عبدالحلیم شرر کے منظوم ڈراموں،  
 نظم طباطبائی کے ترجموں، حاکی، اسماعیل، اکبر اور دوسرے شعرا کی طبع زاد  
 نظموں سے لے کر جلیست، سرور، شوق، سیماب اور محروم تک سادہ، براہ راست  
 اور وضاحتی اسلوب غالب ہے۔ جدید شاعری کا غالب وضاحتی اسلوب  
 ترقی پسند شاعروں مثلاً سر دکن جعفری، جاں نثار اختر اور واقعہ جوہن پوری وغیرہ  
 کے یہاں ان کی مخصوص مقصدیت کے تحت اور بالیدہ ہو گیا ہے۔ مثلاً "پتھر کی  
 دیوار" کا یہ بند :

جلنے کیسے قیدی ہیں

کس جہاں سے آئے ہیں

ناخنوں میں کیلیں ہیں

ہڈیاں شکستہ ہیں

لو جو آن جسموں پر

پیر ہیں، میں زخموں کے

جگمگاتے ملتے پر

خون کی لکیریں ہیں

اشک آگ کے قطرے

سانس تند آندھی ہے

بات ہے کہ طوقاں ہے

ابر دوں کی جنبش میں

عزم مسکراتے ہیں

اور نگر کی رزش میں

حوصلے پھلتے ہیں

تیوریوں کی شکنوں میں

نقشِ پابغاوت کے

(سردار جعفری)

پنتھر کی دیوار "سردار کی کامیاب نظموں میں سے ایک ہے۔ اس نظم میں اگرچہ رمزیت کی زیریں لہر بھی شامل ہے لیکن اس کا غالب اسلوب بیانیہ براہِ راست اور وضاحتی ہی ہے۔

جدید شاعری کی تحریک نے۔ بیانیہ انداز، براہِ راست اسلوب اور اردو غزل کی روایتی زبان کو اپنایا۔ انگریزی نظموں کے تراجم میں بھی یہی زبان نظر آتی ہے۔ جدید شاعری کے اولین علم برداروں (آزاد، حالی اور اسماعیل وغیرہ) کے یہاں نظم کا قریب قریب وہی تصور ملتا ہے، جو نظیر اکبر آبادی کی نظموں سے جھلکتا ہے۔ ان کے یہاں تکرارِ خیال اور تسلسلِ خیال کی روایت ملتی ہے۔ بعد کے شاعروں کے یہاں تسلسلِ خیال کی روایت طاقتور انداز میں نظر آتی ہے، البتہ ترقی پسند اور بعض جدید شاعروں کے یہاں ڈرامائی ملامیت سے ادراک تقاضے خیال کا نقش بھی ملتا ہے۔ اس لیے یہ اختر الایمان اور فیض کا نام خاص طور پر لیا جاسکتا ہے۔ یہ بات خاص طور پر قابل ذکر ہے کہ ترقی پسند شاعروں اور ان کے پیش روؤں نے بیانیہ انداز کو آگے بڑھانے کی کوشش کی جس سے شاعری کے بعض بنیادی تقاضوں (ایجاز، اشاریت، رمزیت، اور استعارہ انداز) کو اتنا فروغ نہیں ہوا جتنا ہونا چاہئے تھا۔ اس دور میں اردو نظم کا بیانیہ اسلوب متعین ہوا جس کی تخلیقی مثالیں اقبال، سیماں اور جوش کی شاعری میں نظر آتی ہیں۔ بیشتر ترقی پسند شاعروں کی نظموں کا اسلوب

انہیں سے متاثر معلوم ہوتا ہے۔ ۱۹۴۲ء آتے آتے بیانیہ اسلوب کے تجربے بھی پرانے ہو کر روایت کا درجہ اختیار کر گئے۔ اور حلقہ ارباب ذوق کے شعراء خاص طور پر ن۔ م راشد اور میراجی نے رمز یہ اسلوب کو اپنایا۔ یہ روایت کی نئی کر دھڑ تھی جو اپنے دور کی جدیدیت بن کر نمودار ہوئی۔ ہماری کلاسیکی شاعری سے ترقی پسند شاعری نے افکار کی سطح پر اور حلقہ ارباب ذوق کے شاعروں، خاص طور پر میراجی اور ن۔ م راشد نے زبان کی سطح پر اور افکار کی سطح پر بھی، خاص طور پر انحراف کیا۔ مگر یہ انحراف روایت سے انکار نہیں تھا، بلکہ روایت کے تخلیقی سفر کی ارتقائی منزل تھی۔ یہ رجحان اردو نظم میں زیریں لہر کی طرح ابتدا سے ہی ملتا ہے۔ جو جدید عصری شاعری میں بالید انداز میں نظر آتا ہے۔ ۱۰ دھرم ۱۹۴۲ء میں زندگی پھر ایک نئے دور میں داخل ہوئی ۱۸۵۷ء کے بعد یہ دوسرا بڑا انقلاب تھا، ہم جس سے دوچار ہوئے۔ اسی پرانی قدریں جو زندگی کی تبدیلیوں کا ساتھ دینے کی اہلیت نہیں رکھتی تھیں، شکست کھا گئیں، بعض قدروں اور روایتوں میں تبدیلی ہوئی اور بعض نئی روایتوں نے جنم لیا۔ شاعری بھی اس کے اثرات سے بچ نہیں سکتی تھی۔ چنانچہ نئی شاعری نے داخلی اور خارجی سطح پر پرانی روایتوں سے انحراف کیا۔ یہ انحراف زبان، اسلوب، تکنیک اور ہیئت کی سطح پر بہت نمایاں ہے۔ آج اردو شاعری کی نئی اور پرانی زبان اور اسالیب میں جتنا فاصلہ نظر آتا ہے اس سے پہلے کبھی دکھائی نہیں دیا۔

عام طور پر محل استعمال کے نقطہ نظر سے زبان کی تین قسمیں کی جاتی ہیں۔ سائنسی زبان جس میں الفاظ اصطلاحی مفہوم یا دلالت وضعی کے



تحت استعمال کئے جاتے ہیں۔ ادبی زبان جس میں لغوی مفہوم اور صحت کی خاصی اہمیت ہے۔ اس کی دونوں یاں شکلیں ہوتی ہیں۔ ملی زبان اور تخلیقی زبان تیسری بڑی مثال کی زبان ہے۔ زبان اظہار خیال کا ایک ذریعہ محدود اور زندگی کے تجربات لا محدود میں۔ اس لئے بعض اوقات لغوی زبان فنکار کے نازک نادر، نایاب اور لطیف تجربوں کو ادا کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ جہاں یہ صورت حال پیش آتی ہے۔ وہاں زبان کی مجازی شکلیں دست گیری کرتی ہیں۔ زبان کی مجازی شکلیں مطلق اور معین نہیں ہوتیں بلکہ یہ ایسی لچکدار اور غیر معین شکلیں ہوتی ہیں جو اپنے مزاج، مقصد اور مخصوص ماحول کے نقطہ نظر سے لغوی شکلوں سے مختلف ہوتی ہیں اور جو حقیقی معانی میں نہیں بلکہ مرادی اور مجازی معانی میں برتی جاتی ہیں۔ مجازی زبان لغوی زبان کی ترتیب سے وجود میں آتی ہے اور نئے مفہوم کی ترسیل کرتی ہے۔ یہ مفہوم وہی ہوتا ہے جس کو لغوی زبان ادا کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ جدید شعری اظہار میں زبان کی تین رجحان غالب ہیں۔

۱۔ استعارہ سازی

۲۔ پیکر تراشی

۳۔ علامت نگاری

استعارہ سازی | استعارے کی تخلیق کے بارے میں بہت سی باتیں کہی گئی ہیں۔ ہنزورنر (H. WERNER)

کا خیال ہے کہ استعارہ ”ممنوعات ذہنی“ کے دباؤ سے ذہن میں پیدا ہوتا ہے اور اس کے ذریعہ مخرب افلاق مواد کا اظہار مہذب یا کم از کم قابل قبول صورتوں میں ہوتا ہے۔ اس نظریے کی حدیں ایک طرف فرائیڈ کے نقطہ

نظر سے ملتی ہیں جس نے ادب کو انسان کی جبلتوں کی قص گاہ قرار دیا ہے اور دوسری طرف ینگ کے نسلی یا اجتماعی لاشعور کے نظریے سے ملتی ہیں جس نے ادب کو اجتماعی لاشعور کے نقوش کا فنی اظہار قرار دیا ہے۔ اس تصور میں یہ بات بھی مضمحل ہے کہ استعارہ شعوری نہیں بلکہ لاشعوری ہوتا ہے۔ دوسرا خیال یہ ہے کہ استعارہ ہر زبان کے خمیر میں داخل ہے۔ یہ دنیا کی ہند اور ترقی یافتہ زبانوں میں بھی نہیں ملتا بلکہ قبائلی اور پسماندہ ترین زبانوں میں بھی پایا جاتا ہے۔ اگرچہ استعارہ کی تشکیل الفاظ کرتے ہیں مگر ہر لفظ استعارہ نہیں ہوتا۔ استعارہ کوئی متعین صورت نہیں رکھتا اس لیے ہر زبان میں استعارہ کی موجودگی کے معنی نہیں کہ یہ اپنی مطلق اور مجرد صورت میں موجود ہوتا ہے بلکہ یہ مقصد ہے کہ دنیا کی ہر زبان میں استعارے تخلیق کرنے اور ان کے حامل ہونے کی صلاحیت ہوتی ہے اور اس کا وجود ہر زبان کے ابتدائی دور سے ہی ملتا ہے مگر یہ نکتہ قابل غور ہے کہ ہر ترقی یافتہ زبان کے استعارے زیادہ بچیدہ اور بلیغ ہوتے ہیں جبکہ غیر ترقی یافتہ زبانوں کے استعارے اکہرے اور سادہ اور سطحی ہوتے ہیں ایک تیسرا خیال یہ ہے کہ استعارہ جذباتی ہیجان کے موقع پر ذہن میں پیدا ہوتا ہے۔ عام تجربہ ہے کہ لوگ محبت، نفرت، فہر یا آرزو مندی کے وقت استعاراتی زبان بولتے ہیں اور جذباتی لمحوں میں زبان سے جو کچھ نکلتا ہے وہ استعاروں کا بھیس بدل کر نکلتا ہے۔ اس لیے بعض لوگوں کے اس خیال سے اتفاق نہیں کیا جاسکتا کہ استعارہ محض عالم خوف کی پیداوار ہے۔ استعارہ کی تخلیق کے بارے میں چوتھا خیال یہ بھی ہے کہ یہ ذہن کا ایک فطری عمل ہے جس کی دو صورتیں ہیں ایک معمولی اور سادہ اور دوسری غیر معمولی اور بچیدہ۔ استعارے کا تعلق

ذہن کے دوسرے عمل سے ہے۔ انسان زمان و مکان کے کسی نہ کسی دائرہ میں سرگرم رہے اور وہ ہر لمحہ شعوری اور شعوری طور پر تجربے کرتا رہتا ہے۔ یہ تجربے ذہن میں اجنبی مجرد علامتوں کی صورت میں محفوظ رہتے ہیں اور بروقت ضرورت استعاروں کی صورت میں ظاہر ہوتے ہیں۔ سوین لینگر نے استعارہ کی تخلیق اور مزاج پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ :

”استعارہ تجریدی مشاہدہ کا بہترین ثبوت ہے۔ استعارہ ذہن انسانی کے پاس تمثیلی علامتوں کو استعمال کرنے کی زبردست قوت ہے۔ ہر نیا تجربہ یا اشیاء کے متعلق کوئی نیا تصور سب سے پہلے استعاروں کی شکل اختیار کرتا ہے جب ہم اس تصور سے مانوس ہو جاتے ہیں تو یہ استعاروں کی شکل ذرا مرجھا کر لغوی حیثیت اختیار کرتی ہے اور اس کا تعلق پہلے سے زیادہ عمومی ہو جاتا ہے۔ شعوری تجرید کی پہلی کوششیں اس ابتدائی تمثیلی حالت میں رونما ہوتی ہیں۔ ان کو ہم زبان کی تشبیہات میں محفوظ کر لیتے ہیں۔ یہ واقعہ کہ الفاظ کی کمی تاکید لفظی کی ضرورت یا طویل کلام کے باعث ہم فوراً استعارہ استعمال کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ اس بات کا ثبوت ہے کہ مشترکہ صورت کا ادراک بالکل فطری امر ہے اور ایک ہی تصور ایسے الفاظ کے ذریعہ بڑی آسانی سے ظاہر کیا جاسکتا ہے جو کئی قسم کے تصورات کو ظاہر کرتے ہیں۔ استعارہ کا استعمال کوئی شعوری عمل نہیں جس کے باعث ذخیرۃ الفاظ کی قلت کے باوجود ہم لاکھوں چیزوں کو زبان کے ذریعہ قابو میں لا سکتے ہیں۔ کئی نئے مفہام جنم لیتے ہیں اور قیاسی و تمثیلی مفہوم آہستہ آہستہ لغوی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔“ لکھ



سوسین لینگر نے استعارہ کی تخلیق کے سلسلے میں بعض اہم سوالوں کو اٹھایا ہے۔ ایک طرف انھوں نے استعارہ کو ذہن کا فطری عمل کہا ہے اور دوسری طرف استعارہ کی وسعت اور جامعیت کی طرف اشارہ کیا ہے یہی نہیں۔ بلکہ انھوں نے زندہ اور مردہ استعاروں کے درمیان امتیاز بھی کیا ہے۔ سوسین لینگر کی یہ بات بالکل سچا ہے کہ استعارہ کے مفہوم کا تعین پہلے سے نہیں ہوتا جبکہ لغوی الفاظ کے مفہام کا تعین ہوتا ہے بعض استعارے جو کثرت سے اپنی صورت کا تعین کر لیتے اور اپنے مفہام کو مقرر کر لیتے ہیں۔ اپنی تازگی، توانائی اور پچک کھودیتے ہیں۔ اردو میں بعض استعارہ نما محاوروں کی یہی صورت ہے جس کو سوسین لینگر نے استعاری شکلوں کا مجموعہ کر لغوی حیثیت اختیار کرنا کہا ہے۔ استعارہ اگرچہ تخلیقی اور غیر تخلیقی دونوں قسم کے ادب میں برتا جاتا ہے لیکن اس کا خاص تعلق ادب ہی سے ہے۔ اعلیٰ شاعری میں محرکاتی عناصر غائب ہو جاتے ہیں اور ان کی جگہ ادراکی عنصر لے لیتے ہیں۔ ادراکی عناصر جذباتی عناصر سے مل کر تخیل کو ہمیز کرتے ہیں تخیل ادراکی اور جذباتی عناصر کو نئی نئی صورت میں ترتیب دیتی ہے اور ان کے نئے امکانات کو بروئے کار لاتا ہے۔ یہ نئی صورتیں استعارہ کی شکل میں نمودار ہوتی ہیں۔ اس لیے یہ کہنا مناسب ہے کہ استعارہ ساری کا عمل انسان کے ذہن کا فطری عمل ہے جو خاص طور پر لغوی زبان کی تنگ دامانی کے موقع پر وجود میں آتا ہے۔

استعارے کے سلسلے میں بعض دوسرے نکتے اور نظریے بھی قابل توجہ ہیں جس سے استعارے کا مزاج مقصد اور عمل روشنی میں آتا ہے۔

استعارہ کا ایک تصور روایت پرستوں اور ادب برائے ادب کے علم برداروں میں مقبول ہے۔ ان کے خیال میں استعارہ ایک "صنعت" ہے اور اس کا مقصد محض آرائش کلام یا زیادہ سے زیادہ حسن آفرینی ہے۔ ارسطو نے اس معنی میں استعارہ کو "شاعری کا بہترین تحفہ" قرار دیا تھا۔ مگر یہ تصور بہت قدیم فرسودہ اور روایتی ہے۔ شاعری میں استعارہ کا بنیادی عمل کسی ناوردنایاب تجربے کی ترسیل پہلے اور آرائش نیز حسن آفرینی بعد میں ہے۔ اگر سچیدہ خیال یا جذبے کی ترسیل کے ساتھ حسن کاری بھی ہو تو یہ سونے پر سہاگہ ہے۔ استعارہ کا دوسرا مقصد قواعد دانوں میں مقبول ہے۔ جس میں استعاری عناصر کی ہم آہنگی اور موزونیت پر زور دیا گیا ہے۔ قواعد داں مشبہ اور مشبہ بہ کے جلی رشتے پر زور دیتے ہیں۔ اس لیے وہ شغف اور واضح استعارہ کو پسند کرتے۔ مبہم اور سچیدہ استعاروں کو ناپسند کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں استعاری عناصر کے عدم توازن سے معانی میں خلل و اضافہ تو ہوتا ہی ہے۔ بلکہ کبھی کبھی معانی بالکل متضاد ہو جاتے ہیں۔ تیسرا استعارے کے بنیادی مقصد کے خلاف ہے۔ استعارہ کا بہت زیادہ واضح ہونا بھی اس کے منشاء و مزاج کے برعکس ہے۔ فلسفی روایت پرستوں اور قواعد دانوں سے زیادہ سخت گیر ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ استعارے سے بنیادی خیال میں ترمیم ہو جاتی ہے اور اصل نکتہ سے زور ہٹ کر دوسری دوسری جگہ پہنچ جاتا ہے۔ ان کے نزدیک استعاراتی انداز بیان منطقی انداز بیان کے منافی ہے۔ ان تینوں تصورات میں استعارہ سے زیادہ اس کے مقصد اور مزاج پر روشنی پڑتی ہے۔ مقصد کے اعتبار سے استعاروں کو دو بڑے حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ نثری استعارہ اور شعری استعارہ۔ نثری

استعارہ، تقابل، تشریح اور تفسیر کا کام کرتا ہے۔ جیکہ شعری استعارہ پچھیدہ تجربات کے اظہار کا وسیلہ ہے۔ چونکہ استعارہ کی بڑی شعری تجربے کے ذریعہ ذہن میں پیوست ہوتی ہیں۔ اس لیے استعارہ غیر مرتب شعری عناصر کو یکجا کرتا ہے۔ رچرڈز نے استعارے کے دو عناصر یعنی خیال اور سیکر کا ذکر کیا ہے یہ دونوں مل کر ایک تصویر بناتے ہیں۔ دونوں کا عمل اور رد عمل معانی کی تشکیل کرتا اور تلازمات کے امکانات کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے۔ استعارہ کی اسی خصوصیت کی بنا پر ایف۔ ڈبلیو۔ ہیٹسن نے اس کو ”مختصر ترین نظم“ کہا ہے۔

استعارہ اور تشبیہ میں اجمال اور تفصیل کا فرق ہے۔ استعارہ کی مفصل صورت کا نام تشبیہ اور تشبیہ کی مجمل صورت کا نام استعارہ ہے۔ تشبیہ واضح اور استعارہ مقابلتا مبہم ہوتا ہے۔ استعارہ میں دو چیزیں ہوتی ہیں۔ مشبہ اور مشبہ بہ۔ استعارہ میں مشبہ کو بعینہ مشبہ بہ ٹھہرا لیتے ہیں۔ ماہرین بلاغت نے استعارے پر تفصیل سے اظہار خیال کیا ہے اور اس کی سیکڑوں قسموں کا ذکر موجود ہے۔ استعارے کے حسن کی بنیاد ”وجہ مشبہ“ پر ہوتی ہے۔ ”وجہ مشبہ“ مشبہ اور مشبہ بہ دونوں میں شامل ہونا چاہئے۔ اور اس کا دلکش فکر انگیز اور اثر آفرین ہونا بھی ضروری ہے۔ استعارے کی غایت یہ ہے کہ مشبہ بہ کی جنس میں مشبہ کو شامل کیا جائے۔ اس لیے وجہ مشبہ چلی ہونا چاہئے۔ وجہ مشبہ نہ ہونے کی صورت میں استعارہ گنجلک ہو جاتا ہے۔ استعارے کے لیے مہمایت جتنی بری چیز ہے۔ غیر ضروری وضاحت اس سے زیادہ بری شے ہے۔ وضاحت سے استعارہ کا حسن مجروح ہو جاتا ہے اور وہ تشبیہ کے



دائرے میں پہنچ جاتا ہے۔ یہاں یہ نکتہ یاد رکھنا چاہیے کہ استعارے کی بنیاد محض مشابہت پر ہی نہیں ہوتی اور بہت سے رشتوں پر بھی ہوتی ہے۔ یہ رشتے موازنہ، تضاد اور تناؤ کی صورت میں ظاہر ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ استعاری رشتے ایک چیز کو دوسری چیز کے پہلو بہ پہلو رکھنے اور ایک چیز کو دوسری چیز میں شناخت کرنے سے نمایاں ہوتے ہیں۔ استعاری رشتوں کی شناخت ایک دلکش مگر مشکل تجزیہ ہے جس کے لیے ادبی ذوق فنی بصیرت اور تخلیقی عمل اور اس کے پورے عمل (PROCESS) سے واقفیت ضروری ہے۔

استعارے کی درجہ بندی یا تقسیم و رتقیم مختلف نظریوں کے تحت کی گئی ہے۔ عام طور پر استعارہ کی دو قسمیں کی گئی ہیں۔ ایک لسانیاتی استعارہ اور دوسرا جمالیاتی استعارہ۔ لسانیاتی استعارہ زبان کی وضع ساخت اور تشکیل سے وابستہ ہے اور صرف و نحو نیز قواعد اور لسانیات کے اصولوں کی روشنی میں پرکھا جاتا ہے۔ جمالیاتی استعارہ اپنے تاثر کی ہمہ گیری اور جمالیاتی معنویت کی خصوصیت سے پہچانا جاتا ہے۔ رچرڈز نے ایچ کون مارڈ کے حوالے سے لکھا ہے کہ لسانیاتی استعارہ کسی چیز کی محض نمایاں صفت کو ہی ہر کرتا ہے جبکہ جمالیاتی استعارہ خود کو نئے ماحول کی روح سے ہم آہنگ کر کے ایک نیا تاثر دیتا ہے۔<sup>۳۷</sup> ارون بارفیلڈ نے اس بات کو تھوڑی سی تبدیلی سے پیش کیا ہے۔<sup>۳۸</sup> اس نے استعارہ کی صورتوں کا ذکر کرتے ہوئے ایک کو بنیادی استعارہ (RADICAL METAPHOR) اور دوسرے کو شعری استعارہ

<sup>۳۷</sup> آئی۔ اے۔ رچرڈز۔ فلاسفی آف ریٹورکس (۱۹۳۶ء) لندن ص ۱۱۷

( POETIC METAPHOR ) کا نام دیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ بنیادی استعارہ مثلاً ”صبح کی روشنی“ یا ”خیالوں کی چمک“ کسی چیز کی صفت کی طرف اشارہ کر کے اس کا نام تجویز کرتے ہیں جبکہ شعری استعارے اپنے جمالیاتی تاثر اور شعری مزاج و مقصد سے پہچاتے جاتے ہیں مثلاً

مری جلی ہوئی آنکھوں میں قص کرتے ہیں  
وہ خواب جن سے تمنائے خواب پیدا ہو

————— (قبصر زیدی)

یا

میں اپنی لوثی آواز کے حصار میں تھا  
وہ لمحہ حب تری آواز نے چھوا مجھ کو

————— (انور صدیقی)

”جلی ہوئی آنکھیں“ اور ”لوثی آواز کا حصار“ دونوں شعری اور جمالیاتی استعارے ہیں اور جمالیاتی تجربے کی شدید معنویت کے مظہر ہیں۔ یہ اپنے مزاج اور مقصد کے اعتبار سے لسانیاتی یا شعری استعاروں سے مختلف ہیں۔ اب نظم کا یہ ٹکڑا پڑھیے۔

بانس کے جھنڈ میں

چاندنی جب دبے پاؤں داخل ہوئی  
پتیوں کے لفافوں میں دبکی ہوئی سو رہی تھی ہوا  
جاگ اٹھی

————— (راہی معصوم رضا)

لکھ ادون بافیلڈ۔ پوسٹیک ڈکشن (۱۹۵۲ء) لندن ص ۷۶

اس میں شک نہیں کہ ”پتیوں کے لفافوں میں دبی ہوئی ہوا کا سونا“ ایک ایسا استعارہ ہے جو ایک مخصوص منظر اور اس کی فضا کی تشکیل کرتا ہے مگر اس میں بڑی حد تک وضاحت اور قطعیت پیدا ہو گئی ہے۔ یہ خصوصیت اس کو لسانیاتی یا بنیادی استعارے سے قریب کرتی ہے۔ اس کے برعکس حسب ذیل ٹکڑے میں:

ہم کہ رمزِ محبت کی تجسیم تھے  
منقسم ہو گئے  
بوڑھی اقدار کے

کالے بازار میں  
لرزش بوسۂ اولیں بک گئی

(ساجدہ زیدی)

بوڑھی اقدار کے کالے بازار میں لرزش بوسۂ اولیں کا بلکنا، ایک مخصوص شعری استعارہ ہے۔ بلکہ استعارہ در استعارہ ہے۔ استعاروں کا یہ سلسلہ بھی وضاحت لیے ہوئے ہے، مگر اس میں قطعیت کا جبر شامل نہیں۔ اس لیے یہ ذہن کو مخصوص مفہوم کے دائرہ سے باہر تلامزات کی آزاد فضا میں پہنچا دیتا ہے اور نگاہ کے سامنے سے معافی کا جلوس گزرتا ہے اور یہ نظم ”اپنی یاد میں“ شعری استعاروں کا دلکش گہوارہ ہے:

میں اپنے گھاؤ گن رہا ہوں  
دور تیلیوں کے ریشمی پردوں کے نیلے پیلے رنگ  
اڑ رہے ہیں ہر طرف  
فرشتے آسمان سے اتر رہے ہیں صف بے صف



میں اپنے گھاؤ گن رہا ہوں  
 آنسوؤں کی اوس میں نہا کے بھولے بسرے خواب آگئے  
 خون کا ریا اور کم ہوا  
 نحیف جسم پر کسی کے ناخنوں کے اڑے ترچھے نقش  
 جگمگا اٹھے

لبوں پہ لکنتوں کی برف جم گئی  
 طویل پچپیوں کا ایک سلسلہ  
 فضا میں ہے

لہر کی بو ہوا میں ہے

(شہسریار)

اس نظم کے تمام استعارے شعری اور جمالیاتی ہیں جو اپنے مخصوص فاصلے  
 کے باوجود باطنی تسلسل کی خصوصیت بھی رکھتے ہیں۔  
 استعاروں کی اور بھی بہت سی قسمیں ہیں مثلاً سادہ استعارہ، مرکب  
 استعارہ اور مخلوط استعارہ۔ سادہ استعارے میں مشابہت کا محض ایک نقطہ  
 ہوتا ہے اور یہی نقطہ تصویر کی جان ہوتا ہے اور یہ نقطہ خیال اور پیکر کے درمیان  
 واقع ہوتا ہے۔ مرکب استعارہ ذہن کو مشابہت کے مختلف نقطوں سے متاثر  
 کرتا ہے۔ یہ نقطے نظم میں اس طرح بکھرے ہوئے ہوتے ہیں جیسے آسمان پر  
 ستارے۔ پیچیدہ استعارہ ایک شناخت میں دوسری شناخت کی اور  
 دوسری شناخت میں تیسری شناخت کی جھلک پیدا کرتا ہے۔ یہ سلسلہ ذہن میں  
 رنگ برنگی روشنیوں کی طرح جاری و ساری رہتا ہے۔ پیچیدہ استعارہ کی  
 معنویت کی جلوہ گری ہی سمجھوں اور کئی سطحوں پہنچتی ہے۔ اس کی ایک اہم

خصوصیت یہ ہے کہ یہ ذہن کو بعض ایسی چیزوں کی طرف مائل کرتا ہے جو حقیقتاً  
استعارہ یا تصویریں نہیں ہوتیں مخلوط استعارہ ذہن کو ایک نئی شناخت کی طرف  
مائل کرتا ہے اور یہ نئی شناخت پہلی شناخت سے بالکل مختلف ہوتی ہے۔ کبھی اس  
کو پہچاننے اور اس کا تجزیہ کرتے میں دقت ہوتی ہے اور شعری تخلیق ابہام کا شکار  
نظر آنے لگتی ہے۔ استعارے کی یہ تمام قسمیں اپنے سادہ اور پیچیدہ عمل کی بنیاد  
پر ہیں اور مجازی معانی اور ان کے ملازمات کا جادو جگا کر اپنی سحرکاری دکھاتی  
ہیں۔ مثلاً :

(الف) برگ و بر پر بام و در پر برف برف

کوئی لگڑی کوئی نگر می برف برف

ندد سورج سیمنگوں میدان رو پہلی سیر طہیاں

سیر طہیوں کی موج اندر موج ڈھلوانوں پہ چہرے پتر پتر

سیر طہیوں پر سو قمر قوس آئینوں کی اوٹ اوٹ

منتظر نظروں کی دنیا عکس عکس

(مجید آجدر)

(ب) فضا کے آئینوں میں جتنے روشن عکس تھے سب بجھتے جاتے ہیں

بھاؤں کو تھکا مارا ہے دن بھر کی مسافت نے

تھکن سورج کے چہرے پر سیاہی ملتی جاتی ہے

پرندے خستگی کا زخم کھا کر

شام کی اندھی گپھا میں گرتے جاتے ہیں

(غور سعیدی)

ان دونوں ٹکڑوں کے استعاروں پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ استعارے

محض آرائش یا کسی معین مفہوم کے ادا کرنے کے لیے نہیں برتے گئے ہیں، بلکہ جدید  
 ذہن کی اس نئی مگر پیچیدہ فضا کی عکاسی کرتے ہیں جو اس دور کے مخصوص حالات  
 کے نتیجے میں وجود میں آتی ہے۔ ان اندازوں میں ساوہ مرکب، پیچیدہ اور مخلوط استعاروں  
 کی ایک زنجیر سی بن گئی ہے جو ذہن کو مخصوص شعری تجربے سے روشناس کرتی تو ہے،  
 اور ذہن کو تلازمات کی وسیع دنیا میں بھی پہنچاتی ہے اور ایک جلوہ میں کئی جلووں  
 کا نظارہ کراتی ہے۔

(الف)

کہاں سے آگئے تم  
 خلاؤں میں چھپی نادیدہ آنکھیں دیکھتی ہیں  
 پلک جھپکی، کئی نوری برس بیتے  
 قیامت سے گلے مل کر ذرا پیٹی تو یہ دھسرتی  
 کسی سورج کی بھٹی سے نکل کر راکھ کا بس ایک ذرہ ہے  
 (قاضی سلیم)

(ب)

اور اب ادھ جئے ذہن کے ساحلوں پر پٹکتا ہے سر  
 خواب کی کشتیاں تختہ تختہ کناروں پہ پھیلی ہوئی  
 ذہن کے ساحلوں کی چمکتی ہوئی ریت پر  
 ریت "ساعت نامہ تباہوں" سے بکھری ہوئی  
 ریت پر / مرغ قبلہ مشت پر  
 جھڑی کے ورق / چونک، دیمک، حروف  
 پیونڈیاں، لال کالے عدد

(عمیق حنفی)

(ج)

جب کسی تمنا تے ہوئے ہوئے جسم کا سر سر اٹا ہوا پس رہی



اس بھرے ستر کے چمکد اچھلنے کی مانند اترنے لگے گا  
 دھندلکے میں سوتے ہوئے نرم بستر کی نیند میں  
 کسی سوندھی خوشبو کی جھنکار سے جب اچٹ جائیں گی  
 (بشر نوان)

(۲) جنت کی اہلی چمیلی دھوپ میں تپ کر  
 میں ہر بار نکھر جاتا ہوں  
 اور دھرتی پر  
 سوئے کا اک گرم بدن لے کر آتا ہوں  
 (اکم آ پاشی)

ان ٹکڑوں میں جو استعارہ کی زبان ہے وہ روایتی زبان سے مختلف ہے۔  
 نئی اور پرانی شاعری کے درمیان پہلا نمایاں اور اہم اختلاف ہے جو زمین قاری  
 یا سامع کو متاثر کرتا ہے۔ یہاں یہ نکتہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ نئے اردو شاعروں  
 نے فارسی کی بھاری بھر کم ترکیبوں سے کنارہ کر کے بول چال کی زبان کو اپنا یا ہے۔  
 استعارہ سازی کا رجحان اور نئی شاعری زبان خواہ کتنی ہی نادر اور نایاب کیوں  
 نہ ہو مگر وہ اپنے سماجی فریضہ سے یکسر دامن نہیں چھڑا سکتی اور شاعری نیز قواعد  
 کے اصولوں سے سو فیصدی بغاوت بھی نہیں کر سکتی۔ ہمارے بعض شاعروں  
 نے جدید بننے کے جوش میں ایک ایسی زبان اور اسلوب کو جنم دینے کی کوشش  
 کی ہے جو ابھی تک نئی شاعری کی حالیات میں اعتبار حاصل نہیں کر سکا ہے۔

دام مغز امتحان میں ہے  
 شاید تھیوریکس درد، ہر جز متصل ٹوٹنے کے لگ بھگ  
 ٹراٹ اٹھتی ہے۔

کیا تنگ ظرف شدہ الریخت جمع تعظیم دل

پھپھولے سفید فاکستری

پھولوں میں دم بخود، دائمی شرار دل کی آنکھ آنکھ

میں تنہا، مرغی غنودگی کا شکار

تھائی رائے غنود غفلت مآب ٹھیسری ہے

(انتخار جالب)

ہماری نئی زبان کا یہ غیر تخلیقی اور باغیانہ استعمال ابھی دھوپ چھاؤں کی  
منزل سے گزر رہا ہے۔ ابھی تو یہ مصنوعی، جعلی اور اڈو پنجرہ ہی معلوم ہوتا ہے۔

( )

**پیکر تراشی** | پیکر کے دو مفہوم عام ہیں۔ ایک نفسیاتی جس میں پیکر کو

تصور یا ذہنی شبیہ خیال کیا جاتا ہے اور دوسرا سانیاتی  
جس میں پیکر کو شبیہ و استعارہ اور لفظی تصویر سمجھا جاتا ہے۔ شعری پیکر کی  
جامع تعریف ان دونوں تصورات کو ملانے سے وجود میں آتی ہے۔ نفسیاتی  
پیکر جس کو ذہنی پیکر بھی کہا جاسکتا ہے۔ ادراک یا احساس کی اسی ”ذہنی تخلیق  
جدید“ ہے جو بیجا فی المحاور میں سطح ذہن پر نمودار ہوتی ہے مثلاً اگر کوئی شخص کسی  
رنگین چیز کو دیکھتا ہے تو اس کے ذہن میں شے مذکور کا پیکر محفوظ ہو جاتا ہے۔  
چونکہ ناظر نے رنگین چیز کو داخلی طور پر محسوس کیا تھا اس لیے ذہنی پیکر اس رنگ  
یا رنگین چیز کی ثانوی اور دائمی نقاش ہے۔ پیکر سازی کا عمل انسانی ذہن کا فطری  
عمل ہے۔ اس لیے ہر شخص عموماً اور فنکار خصوصاً حسی ادراک کو ”ذہنی پیکر“  
میں تبدیل کرتا رہتا ہے۔ یہ نکتہ بھی قابل غور ہے کہ انسان کے ذہن پیکر

کی تخلیق محض جو اس قسم کی مدد سے ہی نہیں ہوتی، بلکہ دوسرے ذریعوں سے بھی ہوتی ہے۔ جس پر بحث کی یہاں گنجائش نہیں) لسانی پیکریت میں وہ تمام شکلیں شامل ہیں جو لفظی تصویروں کی شکل میں نمودار ہوتی ہیں۔ ذہنی پیکروں کو لفظی پیکروں میں بدلنا ہی پیکر تراشی کا کمال ہے۔ جو پیکر جس حسی قوت کے ذریعہ ذہن میں ابھرتا ہے۔ اسی کے نام سے منسوب ہو جاتا ہے۔ مثلاً بصری پیکر، سماعتی پیکر اور لمسی پیکر وغیرہ۔ ہر شاعر کی پیکر تراشی کی عادت جدا جدا ہوتی ہے۔ کوئی قوت بصارت کو زیادہ استعمال کرتا ہے تو کوئی کسی دوسری حسی قوت کو۔ اس لیے مختلف شعراء کی امیجری مختلف قسم کی ہوتی ہے۔

ابتدائی طور پر پیکر استعاروں کی شکل میں نمودار ہوتے ہیں۔ ہمارے علم بیان میں استعاروں کی متعدد قسمیں ہیں۔ علمائے بلاغت نے استعارے کو علم بنانے کی کوشش کی۔ استعارے کے تصورات میں بعض ایسے اشارے ملتے ہیں جو پیکریت کی تعریف کی طرف ذہن کو منتقل کرتے ہیں۔ مگر استعارہ کلی طور پر پیکر کا نعم البدل نہیں۔ پیکر کی اصطلاح نفسیات سے ادب میں آئی۔ اس لیے اس کے نفسیاتی عمل کو پیش نگاہ رکھنا ضروری ہے۔ استعارہ بھی مجازی زبان کی ایک شکل ہے اور پیکر بھی۔ لیکن پیکر استعارہ سے زیادہ پیچیدہ اور وسیع ہے، اگر استعارہ تجربے کی ایک سطح کو سامنے لاتا ہے تو پیکر ایک سے زیادہ سطحوں کو نمایاں کرتا ہے۔ استعارے میں دھندلی تصویر ہوتی ہے۔ پیکر میں تصویریت نمایاں اور تصویر در تصویر ہوتی ہے۔ گویا پیکریت ایک قسم کی SYNTHESIS ہے۔ اس میں خیال اور جذبہ کو، اس کی تمام ترجیحیدگی کے ساتھ ظاہر کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ استعارہ کی طرح پیکر بھی سادہ مرکب اور پیچیدہ کئی قسم کے ہوتے ہیں۔ روایتی اور انفرادی بھی ہو سکتے ہیں۔ اکہرے اور تہ در تہ



بھی ہوتے ہیں۔ مثلاً :

میرے پیچھے جانے والے کل کا دھندلکا  
ایسی شکلیں جن کے نقش ہوا پر جیسے تحریر میں ہوں  
ایسے قصے جن کے دامن پر سایوں کی تصویریں ہوں  
\_\_\_\_\_ (مخدوم نظر)

شاعر نے ماضی کو دھندلکا اور اس کے تاثرات کو ہوا کے نقش اور  
سایوں کی تصویروں کے پیکروں سے ظاہر کیا ہے یعنی ماضی کو دھندلکا قرار  
دے کر اس کے دو پیکر بنائے ہیں، جو دھندلکے کی کیفیت کی عکاسی کے ساتھ  
تاثر کا اظہار بھی کرتے ہیں۔ یہ پیکر روایتی پیکروں سے قریب ہیں، ورسادہ پیکریت  
کے زمرے میں آتے ہیں اب یہ ٹکڑا پڑھئے :

دھنک ٹوٹ کر سیج بنی

جھومر چمکا

آدھی رات کی آنکھ کھلی

برہ کی آنچ کی نیلی لو

نے بنتی ہے

لے بنتی ہے

\_\_\_\_\_ (مخدوم محی الدین)

مخدوم نے وصال کی کیفیات اور اس مخصوص صورت حال کو دھنک  
ٹوٹ کر سیج بننا، آدھی رات کی آنکھ کھلنا اور برہ کی آنچ کی نیلی لو کے پیکروں کی  
مدد سے نمایاں کیا ہے۔ اس ٹکڑے میں ”مختلف النوع“ مگر ”متی المراج  
پیکریت“ کی خصوصیت نظر آتی ہے فیض کی نظموں کے دو ٹکڑے ہیں :

(الف)

شائے بام پر دمکتا ہے  
 مہرباں چاندنی کا دست جمیل  
 خاک میں گھٹل گیا ہے عرش کا نیل  
 سبز گوشوں میں میل گوں سائے  
 لہلاتے ہیں جس طرح دل میں  
 موج درد و فراق لہراتے

(ب)

حلقہ بام تلے سایوں کا ٹہرا ہوا نیل  
 نیل کی جھیل

جھیل میں چپکے سے تیرا کسی پتے کا حجاب  
 ایک پل تیرا چلا، پھوٹ گیا آہستہ

(فیض احمد فیض)

شاعر نے ان ٹکڑوں میں جو پیکر تراشی کی ہے اس میں ربط اور سلسل کی خصوصیت ہے۔ مہرباں چاندنی کے دست جمیل کا شائے بام پر دمکتا، آب نجوم کا خاک میں گھٹلنا اور عرش کے نیل کا نور میں گھٹلنا، سبز گوشوں میں نیل گوں سایوں کا درد و فراق کی طرح لہرانا ذہن میں جو متحرک پیکریت ابھارتے ہیں اور ان تصویروں کے ذریعہ نظم کے تاثر کا جس طرح اظہار کرتے ہیں وہ اپنی جگہ بہت جاذب توجہ ہے۔ دوسرے ٹکڑے میں پیکروں کا ایک سلسلہ در سلسلہ نظر آتا ہے۔ یہاں اس امر کی طرف اشارہ کر دینا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ فیض کے زیادہ پیکروں کی نوعیت بصری اور متحرک ہے۔ وہ بے رنگ پیکروں کی جگہ رنگین پیکریت کا نگار خانہ سجاتے ہیں۔ ان کے یہاں رنگوں کے احساس کے

ساتھ روشنی سائے آتش، سحر اور شفاف فضا کے پیکروں کی بہتات ہے۔ جھیل میں چمکے سے پتے کے حباب کا تیرنا نیل گوں سالیوں کا دردِ فراق کی طرح لہرانا متحرک اور رنگین پیکر تراشی ہے فیض نے پیکروں کی مدد سے اپنی ذہنی کیفیات کو جس واقعیت اور فنکاری کے ساتھ پیش کیا ہے، وہ اپنی وجدانی بصیرت اور تخلیقی قوت کا منظر ہے اور نظم "امروز" کا یہ بند:

ابد کے سمندر کی اک موج جس پر مری زندگی کا کنول تیرتا ہے  
 کسی ان سنی دائمی راگنی کی کوئی تان آزرده آوارہ بر باد  
 جہم بھر کو آگڑا بھی ابھی سی سانسوں کے سنگیت میں ڈھل گئی ہے  
 زمانے کی پھیلی ہوئی بیکراں وسعتوں میں یہ دو چار کڑیاں  
 یہ کچھ تھرتھراتے اجالوں کا رومال، یہ کچھ سنسناتے اندھروں کا قصہ  
 یہ جو کچھ کہ میرے زمانے میں ہے اور یہ کچھ میں اس کے زمانے میں ہوں  
 یہی میرا حصہ ازل سے ابد کے خزانوں میں ہے بس ہی میرا حصہ

(محمد امجد)

اس ٹکڑے کے پیکروں سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ شاعر نے زندگی اور زمانے کی آویزش کو شدت سے محسوس کر کے تاثرات کو ذہنی پیکروں میں محفوظ کیا اور پھر ان پیکروں کو لسانی پیکریت میں ڈھالا ہے۔ "ابد کے سمندر کی موج پر کنول کا تیرنا، ان سنی دائمی راگنی کی آزرده آوارہ اور بر باد تان کا دم بھر کے لیے شاعر کی ابھی ابھی سانسوں کے سنگیت میں ڈھل جانا زندگی کے کریناک احساس کے موثر پیکر ہیں جن میں مری اور غیر مری دونوں طرح کے پیکر شامل ہیں۔ شاعر نے زندگی کے وسیع پس منظر میں زندگی مستعار اور اس کی بے مالگی کے احساس کو دو چار لمحوں کی میعاد کے استعارے اور



طلوع و غروب کے جاودانی تسلسل کی دو چار کڑیاں، تھر تھراتے اجالے  
سنسناتے اندھیرے کے پیکروں کے ذریعہ ابھارا ہے۔ اس ٹکڑے میں بنیادی  
پیکر تو ”سمندر کی موج پر زندگی کے کنوں کا تیرنا“ ہے۔ باقی پیکر اس کے گرد ایک  
جال سا بناتے ہیں اور اپنے تلازموں کے ساتھ مخصوص روحانی اور ذہنی کرب  
کا منظر پیش کرتے ہیں اور یہ ٹکڑا:

میں زندہ تھا

مگوں تیرے سرخ نیل گوں سفید بلبیلے میں قید تھا  
ہوا وسیع تھی مگر حدود سے رہا نہ تھی  
نہ میرے ہر شکستہ تھے نہ میری سانس کم  
تھا بلبیلے کی کائنات میں مرا ہی دم قدم  
مگرمی اڑان سرخ نیل گوں سفید مقبرے کے آخری خطوط سے موانہ بھی  
میں حال کے اتھاہ پانیوں میں غرق تھا  
یاگزشتہ وقت کے بھنور کے دست آتشیں میں ایک صید زرد تھا  
(شمس الرحمان فاروقی)

اس ٹکڑے میں بہت سی غیر رسمی پیکریں ہیں۔ ”سرخ نیل گوں سفید بلبیلے“،  
سرخ نیل گوں مقبرے کے آخری خطوط کا حال کے اتھاہ پانیوں میں غرقاب  
ہونا، گزشتہ وقت کے بھنور کے دست آتشیں کا صید زرد ہونا نہ صرف پیکر  
درپیکر ہیں، بلکہ رنگین اور متحرک پیکریت کی تشکیل کرتے ہیں۔ غیر رسمی پیکر تراشی  
عیب بھی ہے اور نہ ہی عیب اس لیے کہ ایسی پیکریت روایت سے منحرف ہونے  
کی وجہ سے کبھی کبھی غیر مانوس اور ناقابل فہم ہو جاتی ہے۔ جو ابھن ذاتی علامتوں  
کی تخلیق سے پیدا ہوتی ہے، وہی غیر رسمی اور قطعاً انفرادی پیکروں کی تخلیق

سے بھی جنم لیتی ہے۔ کبھی کبھی ایسی پیکریت شاعر کے اڈو پنچرازم کا شکار ہو کر غیبِ تخلیقی بازی گری بن جاتی ہے۔ زیر بحث ٹکڑے میں کسی حد تک اسی قسم کی شعوری کوشش ملتی ہے۔ مگر اس لیے کہ انفرادی پیکروں میں بلا کی تازگی اور توانائی ہوتی ہے اور ان کے ذریعہ نئے تخلیقی تجربوں کی نقش گری زیادہ بہتر طور پر ہو سکتی ہے۔

معموم شاعروں کے کلام میں بھی روایتی پیکریت کی مثالیں ملتی ہیں۔ ہر شاعر کی پیکر تراشی کی حسی قوت بھی جداگانہ ہوتی ہے۔ پیکر تراشی میں وہ شعرا زیادہ کامیاب ہیں جنہوں نے زبان کے جمالیاتی تقاضوں کے ساتھ اس کے سماجی اور فنی تقاضوں کا احترام بھی کیا ہے اور پیکریت کو تخلیقی تجربہ کی بنیادی خصوصیت کا خارجی وجود بنانے کی کوشش کی ہے۔

ہمارے علم بیان میں سمبل (علامت) کے لیے کوئی  
**علامت نگاری** | اصطلاح موجود نہیں۔ البتہ استعارے کی قسموں میں ایسے اشارے ضرور ملتے ہیں جو سمبل کے مفہوم کی طرف رہنمائی کرتے ہیں۔ جدید شاعری کی جمالیات میں سمبل کے لیے علامت کا لفظ اختیار کیا گیا ہے۔ علامت کوئی متعین لفظی صورت نہیں ہوتی۔ ہر لفظ، ترکیب، استعارہ، تشبیہ، دیو مالائی اشارہ یا پیکر علامت کا درجہ اختیار کر سکتا ہے۔ علامت کا اپنا مخصوص مزاج مقصد اور عمل ہوتا ہے۔ ہر شاعر تشبیہ و استعارہ، کنایہ و مجاز مرسل اور پیکروں کے ذریعے اپنے فکر و خیال کی نقش گری کرتا ہے۔ مگر جب اس کے خیال اور فکر کی تخصیص کا میدان وسیع اور روشن ہونے لگتا ہے تو وہ بعض استعاروں یا لفظی شکلوں کو مسلسل بتینے لگتا ہے یہیں سے علامت کی ابتدا ہوتی ہے۔ جب شاعر اپنی تخلیقی قوت سے کسی استعارے کے مفہوم کے تلازموں کو متعین کر دیتا ہے تو

علامت بھی مکمل ہو جاتی ہے۔ شاعر تلازموں کا دو طرح تعین کرتا ہے۔ ایک تو کسی نظم میں ایک استعارے کو بنیادی علامت بنا کر اس کے گرد استعاروں کا جال بنو دیتا ہے، جو واقعتاً اس علامت کے تلازمے ہوتے ہیں۔ دوسری صورت یہ کہ وہ کسی مخصوص علامت کو بار بار مخصوص وجدانی بصیرت اور اس کے تلازمی مفہوم میں استعمال کرتا ہے، اگر کسی علامت یا علامتی شاعری میں یہ دونوں خصوصیات نہ ہوں تو علامت نگاری کے دائرے میں نہیں آ سکتی۔ علامت نگاری سے دو اور خصوصیات وابستہ ہیں، مگر وہ بنیادی نہیں فرمائی ہیں۔ وہ ہیں ”ابہام اور موسیقیت“۔ ابہام دراصل ایک اعتباری چیز ہے، مگر اتنی بات یقین سے ہی جاسکتی ہے کہ علامت دھندلکے میں لپٹی ہوتی ہوتی ہے جو دھیرے دھیرے اپنے معانی اور تلازمی مفہوم کا انکشان کرتی ہے۔ جہاں تک موسیقیت کا تعلق ہے وہ علامت سے نہیں بلکہ پورے شعری ڈھانچے، ساخت اور ہیئت پر منحصر ہے۔ جس میں حروف، الفاظ، تراکیب اور بحر و قوافی کا آہنگ بھی شامل ہوتا ہے۔ ورلین نے اشاریہ سے استفادہ کا مشورہ دیا تھا مگر وہ پرچہ ترکیب استعمال نہ تھا۔ خود نے آہنگ کی تخلیق کے لیے ورلین نے بھی غیر عرضی اور باقاعدہ شاعری سے انحراف کیا تھا، ہمارے نئے علامت نگار بھی آہنگ کے نئے نئے تجربہ کر رہے ہیں جن میں بعض تجربے کامیاب بھی ہیں۔

اردو شاعری پر مغرب کی علامت نگاری کا اثر ہے۔ ہم عصر اردو نظم میں اس رجحان کی دو واضح شکلیں ملتی ہیں۔ ایک پرانی علامتوں کو نئے پس منظر میں برتنے کا رجحان مثلاً ”صبح آزادی“ کے اس ٹکڑے میں :

یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر

وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں



یہ وہ سحر تو نہیں جس کی آرزو لے کر  
چلتے تھے یا رکھ مل جائیں گے کہیں نہ کہیں  
فلک کے دشت میں تاروں کی آخری منزل  
کہیں تو ہو گا شبِ سست موج کا ساحل  
کہیں تو جا کے رکے گا فسانہ غمِ دل

(فیض احمد فیض)

سحر بنیادی علامت ہے جس کے علامتی مقصد اور عمل کا تعین ”سحر“ کی اپنی  
صفات کے تحت ہو رہا ہے۔ ”سحر“ ایک ایسا استعارہ ہے جو اپنے استعارے  
استعمال کے لیے بہت مانوس ہے۔ اس مانوسیت کی وجہ سے اس کی علامتی  
تشریح واضح اور غیر مبہم ہو گئی ہے۔ بیشتر کلاسیکی اور ترقی پسند شاعروں کے یہاں  
یہی صورت نظر آتی ہے۔ کہیں کہیں تو ایسی علامتیں بہت اکہری اور واضح  
معلوم ہوتی ہیں۔

علامت نگاری کا دوسرا رجحان ذاتی علامتوں کی تخلیق ہے۔ لیکن  
بعض علامتیں نیم ذاتی اور نیم رولہتی نظر آتی ہیں۔ مثلاً :  
شبم آئینہ بدست آئی سرِ برگِ کلاب  
ایک معصوم کلی

شاخساروں سے ہمک کر نکلی

آئینہ دیکھ کے شرماتی لجباتی کا پی  
جھجھری لے کے سنبھلنا چاہا  
ایک کوندا ہے جو لپکے تو لپکتا ہی چلا جاتا ہے  
کپکپاہٹ کے تصور سے چٹکنے پر جو مجبور ہوتی

چور ہوتی  
غنچہ تخلیق ہوا  
آئینہ چونک اٹھا

راحد ندیم قاسمی

اس ٹکڑے میں "معصوم کلی" بنیادی علامت ہے جو شاخساروں سے ہمک کر نکل رہی ہے اور گلاب بن رہی ہے جس کے لیے شبنم آئینہ بدست حاضر ہے۔ طفلی کے جوانی سے گلے ملنے کا اس سے پیارا انداز بیان اور کیا ہو سکتا ہے جو معصوم کلی اور اس کے مہکنے کی علامت ذیہ بیان ہوا، اس نظم کے دوسرے استعارے مثلاً احساس جمال کے بعد جھڑجھڑی لے کر سنبھلنا اور پھر شباب کا کوندے کی طرح لپکنا اور اس کے نتیجے میں غنچے کا تخلیق ہونا کس درجہ دلکش امیجری ہے۔ نظم میں تلازموں کا جمال استعاروں کی شکل میں پھیلا ہوا ہے۔ جو ہر قدم پر قاری کی رہنمائی کرتا ہے۔ کلی کی علامت اور اس کا مانوس تمثیلی انداز بیان اس کو نیم ذاتی یا نیم روایتی علامت نگاری ثابت کرتا ہے۔

نئی علامت نگاری میں ذاتی علامتوں کی تخلیق کا رجحان بھی کافی طاقتور ہے اور دراصل یہی نئی اردو نظم کو پرانی علامت نگاری سے الگ کرتا ہے۔ ایک نظم ہے :

رس بھر لمحہ  
نہ جانے کن کٹھن راہوں سے ہو کر  
آج میرے تن کے اس اندھے نگر میں

ایک پل جہان ہوا ہے  
 رس بھرا لمحہ  
 سمے کی شاخ سے ٹوٹا  
 مری پھیلی ہوئی جھولی میں گر کر  
 آج میرا ہو گیا  
 یک بیک قرون کے ٹھیرے کاررواں نے، جھنجھری لی، چل پڑا  
 رس بھرے لمحوں کا محمل  
 اونٹنی کی پشت پر مچلا  
 سنہری گھنٹوں نے چمچ کر مجھ سے کہا  
 تو ڈر گیا

(وزیر آغا)

اس میں "رس بھرا لمحہ" بنیادی علامت ہے۔ تکمیل آرزو کے بدو  
 نشاط جوتی کی انتہائی ارفع کیفیت کی حامل ہے۔ "رس بھرا لمحہ"  
 کھٹن راہوں سے ہو کر تن کے اندھے نگر میں ایک پل کو جہان ہوا۔ یہ وہ  
 لمحہ ہے جو سمے کی شاخ سے ٹوٹ کر شاعر کی جھولی میں گرا ہے۔ ایک مخصوص  
 لمحہ جو انسان کی لذت افزا کیفیت کا حامل ہے۔ اس کی نقش گری اونٹنی کی  
 پشت پر مچلنے کے استعارے سے کی گئی ہے، جس میں کیف و کوب  
 دونوں پہلو ہیں۔ یہ ذاتی علامت نگاری کا مثبت رجحان ہے۔ اب یہ نظم  
 پڑھئے :

وقت کی پیٹھ پر  
 کچے لمحوں کے دھاگوں میں لپٹا ہوا



شب کی سیر پھیوں پر سرکتا ہوا  
 نت نئے خود کشی کے طریقوں کا موجد بنا  
 حبشی راتوں کے جنگل میں بکھری ہوئی  
 لمس کی ہڈیاں

چن رہا ہوں نہ جانے میں کس کے لیے  
 جب مرے نام کے لفظ تنہا تھے لوگو  
 تمہیں سرخ ہونٹوں کی خیرات کیسے ملی یہ بتاؤ  
 ریفری جیٹر میں رکھی ہوئی  
 طشتری میں مری دونوں آنکھیں برہنہ پڑی تھیں  
 (عادل منصوری)

اس نظم میں ”وقت“ بھرپور علامت نہیں۔ کوئی علامت بھی نمایاں  
 نہیں علامتی انداز بیان بھی ثرولیدہ بیانی کا شکار ہے۔ کچے لمحوں کے دھاگوں  
 میں لپٹا، شب دوں کی سیر پھیوں پر سرکنا، حبشی راتوں کے جنگل میں بکھری ہوئی لمس  
 کی ہڈیوں کو چننا اور ریفری جیٹر میں رکھی ہوئی دونوں آنکھوں کا طشتری میں برہنہ  
 ہونا، ایسے استعارے ہیں جو بنیادی علامت سے غیر متعلق ہیں۔ ان میں کوئی  
 باہمی ربط نہیں۔ یہاں آزاد تلازمہ خیال کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں لیکن محض  
 پرچھائیاں۔ اور بس ان ثرولیدہ استعاروں کا اپنا مفہوم ہی گنجلک نہیں بلکہ ان  
 میں تلازمات کو میدان کرنے کی صلاحیت بھی نہیں ہے۔ یہاں شاعر نے ”مہم  
 اور محل“ کی سرحد کو ملا دیا ہے۔ عادل منصوری کی بعض دوسری نظمیں بہتر طور پر  
 علامتی مقصد کو پورا کرتی ہیں۔

ہمارے نئے شاعروں نے علامت نگاری کے فن کو اپنانے کی کوشش

کی ہے۔ ہر رجحان میں منفی مثبت دونوں طرح کے عناصر اور رویے ملتے ہیں۔ اس لیے جدید شاعروں کو بھی اس سے ماوراء قرار نہیں دیا جاسکتا۔ ممکن ہے مستقبل میں اس رجحان کو مزید تقویت حاصل ہو اور شاعر اپنی تخلیقی صلاحیت سے زیادہ کام لے سکیں۔

شاعری میں یوں تو زبان کے مجازی استعمال کی زبردست اہمیت ہے۔ مگر ”علامت“ تخلیقی تجربے کو جس شادابی اور سالمیت کے ساتھ جذب کرتی ہے اور پھر قاری کے ذہن پر مشک نائف کی طرح اپنی خوشبو پھیلاتی ہے۔ شعری جمالیات میں اس کی مثال نہیں ملتی۔ تاریخ ادب کا یہ دلچسپ واقعہ ہے کہ ہر زبان میں علامت نگاری کی شدید مخالفت کے باوجود یہ بعض حالات میں بھرپور وسیلہ اظہار رہی ہے۔ ہمارے شاعروں نے بھی اپنی شاعری کو ساحری بنانے کے لیے اس طلسم سے کام لیا ہے۔ اور اب نقادوں کے پرچہ اہیات میں بھی اس ”جادو کی پڑی“ کا اعتراف ہونے لگا ہے۔

نظر اقبال کا یہ شعر تو آپ کو یاد ہوگا:

آگ جنگل میں لگی ہے سات دریاؤں کے پار

اور کوئی شہر میں پھرتا ہے گھبراہٹا ہوا

اگر میں یہ کہوں کہ یہاں ”آگ“ جنگ کی علامت ہے تو شاید آپ کو زیادہ

تامل نہ ہو اسی طرح مخمور سعیدی کا یہ شعر:

صبح کے اخباروں کی سرخی بن کر شہر پر چھائی آگ

آج یہ کیسا دن نکلا کیوں سورج نے برساتی آگ

علامتی انداز بیان کا حامل ہے۔ یہاں بھی ”آگ“ کا استعارہ بطور علامت آیا

ہے۔ مگر یہاں ”آگ“ جنگ کی نہیں ”قہر و غضب“ کی علامت ہے۔ ان دونوں

اشعار کے بعد جو بڑی حد تک کاسیکی اندازِ بیان کے حامل ہیں۔ ن۔م۔راشد  
کی نظم "دل مرے صحرانور دیر دل" کا یہ ٹکڑا سنئے :

دل مرے صحرانور دیر دل  
یہ تمناؤں کا بے پایاں الاق  
راہِ گم کردوں کی مشعل اس کے لب پر آؤاؤ  
تیرے ماضی کے حذت ریزوں سے جاگی ہے یہ آگ  
آگ کی قرمز زباں پر انبساطِ نو کے راگ

دل مرے صحرانور دیر دل  
سمر گرانی کی شبِ رفتہ سے جاگ  
کچھ شررِ آغوشِ صرصر میں ہیں گم  
اور کچھ زینہ بزینہ شعلوں کے مینار پر چڑھتے ہوئے  
اور کچھ تہ میں الاؤ کے ابھی

مضطرب لیکن مذہبِ طفلِ کم سن کی طرح  
آگ زینہ آگ رنگوں کا خزینہ  
آگ ان لذات کا سرچشمہ ہے  
جس سے لیتا ہے غذا عشاق کے دل کا تپاک  
چوبِ خشک انگور

اس کی مے ہے آگ  
سرسراہی ہے رگوں میں عید کے دن کی طرح  
آگ کا بنیاد سے اتری ہوئی صدیوں کی یہ افسانہ خواں  
ن۔م۔راشد





## سیہ رو قلندر

عجب بے نیازی سے لوہے کا چمٹا بجائے

اس ٹکڑے میں ”سیہ رو قلندر“ ایسا استعارہ ہے جو نظم کی بنیادی علامت بھی ہے اور جس کے گرد دوسرے استعاروں نے ایک ہالہ بنا دیا ہے۔ ”سیہ رو قلندر“ کی علامتی تکمیل کے لیے نظم میں استعاروں کا جو حال سا پھیلا ہوا ہے، اس میں ایک طرف ابہام کے ساتھ معنویت کا کینوس بڑھ رہا ہے۔ اور دوسری طرف ”سیہ رو قلندر“ کے مفہوم کے تلامذی رشتوں کا تعین بھی ہو رہا ہے۔ یہ قلندر سے بالکل مختلف ہے۔ قلندری میں جو آزاد روی بے نیازی اور سود و دیاں سے بے تعلقی کا مفہوم پوشیدہ ہے، سیہ رو کی صفت اس میں بدستوری بے رحمی اور ریکاری کا اضافہ کر رہی ہے۔ اب ذرا روسیاء ہی کے تلامذوں پر غور کیجئے۔ اردو شاعری میں رقیب روسیاء ہوتا ہے، جو ہوس کا پتلا ہے اور دشمن اہل وفا بھی۔ روسیاء ہی ذلت اور کمینگی کے علاوہ ظلم و بربریت کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے۔ اس لیے سیہ رو قلندر اس دور کے جنگی آمر اور مشینی تہذیب کے علاوہ اور کون ہو سکتا ہے۔ ”سیہ رو قلندر“ کی علامت سے ایک ڈرافٹ نے خو خوار اور گھناؤنے جنگی آمر کی جو تصویر ابھرتی ہے۔ ”عجب بے نیازی سے چمٹا بجائے“ استعارہ اس کے لیے سائنس اور ٹکنالوجی کا مضر اور منفی پس منظر فراہم کرتا ہے۔ اس مصرع میں لفظ ”بے نیازی“ بہت اہم ہے جس کی حدیں ”بے دردی و بے مقصدیت“ سے مل گئی ہیں۔ ”لوہے کا چمٹا“ آلات حرب و ضرب، ایٹم بم، ٹینک، توپ، مشین گن، راکٹ اور میزائل ہے اور ”چمٹے کا بجنا“ جنگ، غارتگری اور استحصال کا خونیں ڈراما۔ اب تشریح یوں ہو گئی کہ سیہ رو قلندر جو بے رحم جنگی آمر ہے بساط زمین پر اپنے فن کی ترنگ میں آلات حرب و ضرب کے ساتھ شیوجی کی طرح

”تانڈ و برت“ میں مصروف ہے۔ جیگی آفر اور سائنس نیز ٹکنالوجی کی اس سے زیادہ حقیقت پسندانہ تصویر جزئیات اور تاخیرات کے ساتھ اور کیا ہو سکتی ہے۔ شاعر نے ایک علامت اور اس کے ساتھ ایک تلازمی استعارے میں بہت کچھ بیان کر دیا ہے۔ اب نظم آگے بڑھتی ہے اور اس کا ہر استعارہ بنیادی علامت کے مفہوم اور اس کے تلازموں کے پراسرار رشتوں کی گریہیں کھولتا ہے۔ نظم سنتے:

کبھی کوئی تانگے کا گھوڑا دھکتے ہوئے تیز چابک سے ڈر کر

کسی گرم چکنی سڑک پر ذرا الٹکھڑا تے

تو اک نقرتی قہقہہ چیخ میں ڈوب جائے

کبھی چھپاتے ہوئے ننھے بچوں کی ٹولی

پرانی سی اک بس کے پتھرے سے نکلے

گلی کے کھلے منہ میں چپکے سے اترے

ادھڑتی ہوئی اک عمارت کے اندر پہنچ کر مٹا ٹوٹ جائے

کبھی کوئی ریلا لڑھکتی ہوئی سائیکلون کا

کسی کالے دھبے سی منزل کو بڑھتا ہی جائے

کبھی تیز رفتار موٹر کے یکدم ٹہرنے

بریکوں کی اک کرب انگیز سی چیخ کے لاکھوں ٹکڑوں میں بٹنے کی آواز آتے

کبھی چوہ کی اک صدیوں پرانی نم آلود کھڑکی کی چوکھٹ یہ ٹھوڑی نکالے

کوئی زرد چہرہ پھٹی مسخ آنکھوں کے زندان میں

بے قراری سے پھرتی ہوئی پتلیوں کا تماشا دکھائے

تماشا مگر کون دیکھے

اس نظم میں چار منظر ہیں جو استعاروں پر مشتمل ہیں پہلے منظر میں تانگے کا گھوڑا



دھکتے ہوئے تیز چابک سے ڈر کر گرم اور چینی سڑک پر لڑکھڑا کر گر رہا ہے اور اس کے ساتھ ایک نفرتی تہمتیں چمچ میں ڈوب رہا ہے۔ "سیہ روقلندر" کے ہیروانہ قص میں ایک مجبور اور مقہور انسان کی ڈرامائی تصویر ذہن کی سطح پر کتنی نئی جہتوں کی نمائش کر رہی ہے۔ دوسرے منظر میں چہچہاتے ہوئے معصوم بچوں کی ٹولیاں پرانی بس کے بچرے سے نکل کر گلی کے کھلے منہ میں یوں اتر رہی ہیں جیسے توپ کے دھانے میں بارود۔ اور پھر معصوم بچوں کی یہ ٹولیاں ادھر طاقی ہوئی عمارت کے اندر پہنچ کر ٹوٹ رہی ہیں۔ یہاں بھی روسیہ قلندر انسان کی نوخیز آرزوؤں اور امنگوں کا استحصال کر رہا ہے۔ مظلوم انسان جنگ کی تباہ کاریوں کا شکار ہو رہے ہیں۔ تیسرے منظر میں لڑھکتی ہوئی سائیکلوں کا ریلا کالے کالے دھبے کی طرح موہوم اور نامراد منزل کی طرف بڑھ رہا ہے اور ایک تیز رفتار موٹر اس هجوم میں کسی کو کھل رہی ہے، جس سے کرب انگیز چٹخیں لاکھوں ٹکڑوں میں تقسیم ہو گئی ہیں۔ یہاں بھی سائنس اور ٹکنالوجی کے منفی اور مضر اثرات تیز رفتار موٹر کا استعارہ بن کر مظلوم اور مجبور انسانوں کو پسپا کر رہے ہیں، جس میں بریکوں کی آوازوں اور گھڑ گھراہٹ میں کچلے ہوئے انسان کی چٹخ بھی غائب ہو گئی ہے۔ چوتھے منظر میں ایک زرد چہرہ بھٹی بھٹی سرخ آنکھوں کے زنداں میں چوک کی صدیوں پرانی نم آلود کھڑکی کی چوکھٹ پر ٹھوڑی ٹکائے بے قراری سے بتلیوں کا تماشا دکھا رہا ہے۔ کیا اس امیجری میں ہماری پرانی تہذیب اور اس کی قدریں دم نہیں توڑ رہی ہیں؟ سیہ روقلندر اور اس کی نئی مشینی تہذیب اور سائنس اور ٹکنالوجی کے منفی پہلو نے پرانی تہذیب کو پھٹی پھٹی آنکھوں میں تبدیل کر دیا ہے۔ یہ نظم استعارہ در استعارہ ہے اور ہر استعارہ بنیادی علامت کا تلازمہ بن کر اس کی توسیع کر رہا ہے۔ نظم کی ڈرامائی خصوصیت بحر کے آہنگ اور متحرک امیجری نے نظم کے تاثرات اور

خواہشیں بھی شامل ہو گئی ہیں۔ یہ سب بہت خود غرض، وحشی اور ان گھڑ ہیں۔ یہ صرف اپنی تسکین اور کام چوٹی کے لیے کف در دہاں ہیں۔ قاری گہرا کر پوچھتا ہے؟ اُف یہ توقیامت کا سا ہنگامہ ہے۔ فرائد پھر ایک طرف اشارہ کر کے کہتا ہے تم دیکھ رہے ہو نا۔ یہ موزوم اور بے نام سام مرکز، جہاں رنگ برنگی طوفانی خواہشوں کا زبردست ہجوم ہے، اڈٹ ہے۔ انسان کی جنسی خواہشوں کا بنیادی مرکز۔ اڈ کا یہ نقطہ نظر اگر شعور پر بے دریغ پھیل جائے تو ذہن خلا بن جائے۔ یہ تو تحت الشعور کو داد دیجئے ورنہ پاگل اور فنکار میں فرق نہیں۔ شاعر نے نارما خواہشوں کی ان کہی داستانوں کے استعارے میں کتنے ہنگامے سلا دیئے ہیں۔ ”آکھ کے سحر“ کی معنویت بھی دعوتِ فکر دیتی ہے۔ یہ باشعور اور حساس انسان کے فکر و عمل کا استعارہ ہے۔ مگر یہ سب پلکوں کی ہلکی سی جنبش یعنی لا شعور کا خفیف سا شعوری اظہار ہے، جو نا تمام ہے، اور ناپائیدار بھی۔ نظم کا آخری حصہ دیکھتے اور تلازموں کی طلسمی فضا کا اندازہ کیجئے۔

ہر اک سایہ

چلتی ہوا کا پیرا سر ارجھونکا ہے

جو دور کی بات سے

دل کو بچین کر کے چلا جائے گا

ہر کوئی جانتا ہے، ہواؤں کی باتیں کبھی دیر تک رہنے والی نہیں ہیں

کسی آنکھ کا سحر دائم نہیں ہے

کسی سایے کا نقش گہرا نہیں ہے

آرزوئیں کرنا خواب دیکھنا انسان کا مقدر ہے۔ ان کا ٹوٹنا اور بکھرنا یہ بھی

مقدر ہے۔ شاعر نے ”سایہ“ کو چلتی ہوا کا پیرا سر ارجھونکا اور دور کی بات قرار

دیا ہے۔ یہ محض آرائشی استعارہ نہیں زندگی کے بوجھ تلے دبے ہوئے انسان کی زندگی کے پراسرار امکانات کا استعارہ ہے۔ پوری نظم انسان کی داخلی زندگی کی مربوط علامت بن گئی ہے۔

اس تجزیے کا حاصل یہ ہے کہ نشان اور علامت میں فرق ہے۔ ایک نشان کو دوسرے نشان سے بدلا جاسکتا ہے۔ مگر ایک شعری علامت کو دوسری علامت سے بدلا نہیں جاسکتا۔ ہر شعری علامت نظم میں قطب ستارے کی طرح قائم بالذات یعنی متعین ہوتی ہے تعین سے یہ مراد نہیں کہ علامت کوئی ڈھلا ڈھلایا لفظ یا علم بدیع و بیان کی کوئی مقررہ صورت ہوتی ہے۔ بلکہ علامت اپنے تلازموں کے مفہوم سے متعین ہوتی ہے۔ مجازی زبان کی ہر ایک شکل بن سکتی ہے۔ ان لفظی صورتوں کو جو چیز علامت بناتی ہے وہ طرز پیش کش اور علامتی مقصد سے۔ نشان دلالت وضعی کے تحت متعین مفہوم کی ترسیل کرتا ہے جبکہ شعری علامت تخیلی، جذباتی یا وجدانی مفہوم کو ادا کرتی اور اس کے مخصوص تلازموں کو بیدار کرتی ہے۔

علامت کی اصطلاح دوسرے علوم و فنون میں بھی مستعمل ہے مگر ہر جگہ اس کا مفہوم جدا جدا ہے۔ پھر بھی تمام علوم و فنون میں علامت کے مفہوم کا یہ عنصر قدر مشترک کی حیثیت رکھتا ہے کہ علامت ایک ایسی چیز ہے جو کسی دوسری چیز کی نمائندگی، اظہار یا اس کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ چارلس ڈے کے گوتے کے نظریہ علامت پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ سچی علامت میں مخصوص چیز خواب اور سایے کی طرح عمومی چیز کی نمائندگی نہیں کرتی بلکہ بعض ماورائی یا وجدانی کیفیتوں کے بے ساختہ اور توانا انکشاف کی صورت میں عکاسی کرتی ہے۔ اس لیے شعری علامت کو ایسی طرز پیش کش کہا جاسکتا ہے جس میں ایک متعین پیکر



استعارہ یا کوئی دوسری لفظی صورت تلازمات کو پیدا کر کے یا ان کی مدد سے تخیلی جذباتی یا ماورائی اشیاء و احوال کی نمائندگی کرتی ہے۔ نتیجتاً علامت میں وہ کل ذہنی مواد شامل ہے جس کی طرف علامت اشارہ کرتی ہے اور جسے ہم تصور، خیال، فکر، جذبے، احساس، ذہنی پیکر اور لاشعوری مواد وغیرہ کا نام دیتے ہیں۔

ابتداء میں ہر شاعر محض استعاروں کی تخلیق کرتا ہے مگر جب کوئی استعارہ یا پیکر شاعر کے مخصوص تجربوں کی لگاتار نقش گری کرنے لگتا ہے تو اس کے تلازموں کے رشتوں کا تعین ہو جاتا ہے۔ یا بنیادی علامت اپنے چاروں طرف استعاروں کا ہالہ بنا لیتی ہے اور اپنے تلازموں کی آغوش میں جگمگاتی ہے۔ ڈیلیو۔ بی ایٹس کا خیال ہے کہ ہر شاعر کے یہاں دونوں طرح کے استعاروں کی شناخت کی جاسکتی ہے۔ خالص استعاروں کی بھی اور ان کی بھی جو علامت کا درجہ اختیار کر گئے ہیں۔ جوں جوں شاعر کے فکری، وجدانی یا ماورائی اختصاص کا دائرہ روشن ہوتا جاتا ہے۔ وہ استعاروں یا پیکروں کو زیادہ بہتر علامتی مقصد کے تحت برتنے لگتا ہے۔ شاعری کی جمالیات میں علامت کی جواہریت ہے اس کا اندازہ اس کے عمل سے کیا جاسکتا ہے۔ علامت معنویت کی ایسی نئی سطح سامنے لاتی ہے جس کو عام الفاظ گرفت میں لانے سے قاصر ہوتے ہیں۔ یہ موضوع کو قابل قبول بناتی اس کی بھرپور ترجمانی کرتی ہے اور ذہن میں سوتے ہوئے جذبول اور تجربوں کو جگمگاتی ہے اور آخر میں شعر کی آرائش بھی کرتی ہے۔ بقول شخصہ علامت کی گاکر میں معنویت کا ساگر ہوتا ہے۔

قدیم اردو نظم بشمول ترقی پسند نظم کا اسلوب ”بیانیہ“ تھا جبکہ اردو نظم کا ”رمزیہ“ جدید اردو نظم کو اسلوب کی سطح پر جو خصوصیت قدیم نظم سے ممتاز کرتی ہے، وہ اس کا یہی ”رمزیہ اظہار“ ہے، جو بنیادی طور پر استعاروں، پیکروں اور علامتوں پر مشتمل ہے۔

# جدید اردو غزل

## پابندی سے آزادی تک

اردو میں شعری آہنگ کی مخصوص اور متعین صورت کا نام بحر ہے۔ اردو کی بنیاد رکن پر ہے۔ ”رکن“ کے معنی ستون ہیں۔ جس طرح مکان کی بنیاد ستون پر ہوتی ہے۔ اسی طرح بحر کی بنیاد رکن پر ہوتی ہے۔ ہر ایک رکن کا ایک مخصوص وزن ہے۔ عروضی اصطلاح میں دو کلموں کے ”حرکت و سکون“ کے مساوی ہونے کو وزن کہا جاتا ہے۔ ارکان کی تعداد دس ہے۔ انہیں کے الٹ پھیر اور ”زحافات“ کے عمل سے نئے ارکان بنتے ہیں اور ارکان کی مختلف تعداد اور ترتیب سے نئے اوزان وجود میں آتے ہیں۔ زحافات کا عمل چار صورتوں میں ہوتا ہے۔ (الف) کسی حرف کو بڑھا کر، (ب) کسی حرف کو ساقط کر کے، (ج) کسی حرف کو متحرک کر کے، (د) کسی حرف کو ساکن کر کے۔ زحافات کے عمل سے بحرول کے دائرے میں لچک اور وسعت پیدا ہوتی ہے۔ عروض کے روایتی سانچے میں بعض مستثنائ بھی ہیں۔ مثلاً ایک بحر کے دو اوزان کا اجتماع جائز ہے۔ یعنی ایک ہی شعر میں ایک بحر کے سالم اور محذوف ارکان کو لایا جاسکتا ہے۔ لیکن ہر بحر میں ارکان کی تعداد مساوی ہوتی ہے۔ بحر اور اس کے اوزان

کا یہ بنیادی اور مسلمہ اصول ہے۔

اس مسئلہ پر ایک اور رخ سے غور کر لینا چاہئے۔ اور وہ ہے آہنگ کا تدریجی مطالعہ۔ اردو شاعروں نے عربی و فارسی سے اوزان و بحر کا نظام حاصل کیا۔ مگر اردو میں وہ ساری بحریں مقبول نہ ہو سکیں جو عربی و فارسی میں رواج پذیر رہی ہیں۔ ہمارے شاعروں نے جن بحروں کو اپنی زبان کی ساخت اور قومی موسیقی کے مزاج سے قریب پایا، انہیں قبول کر لیا۔ اور جنہیں اس کے مطابق نہیں پایا، انہیں نہیں بڑایا بالکل نظر انداز کر دیا اس لیے اردو شاعروں کے یہاں بعض بحریں بالکل نہیں ملتیں یا کلفاً ملتی ہیں۔ اردو شاعروں نے اپنی زبان کی ساخت اور قومی موسیقی کے مزاج کا یہاں تک احترام کیا کہ دوسری زبانوں سے آنے والی ہیئتوں اور ان کے آہنگوں کو بھی اپنے مخصوص سانچے میں ڈھالنے کی کوشش کی۔ اردو میں ۱۸۵۷ء کے بعد، معر انظم سانیٹ، آزاد نظم اور ہائیکو وغیرہ کئی سٹش آئیں۔ ان کی ساخت اور آہنگ کے اپنے مخصوص اصول ہیں اردو شاعروں نے انہیں جوں کا توں کا قبول نہیں کیا۔ بلکہ اپنے مزاج زبان و آہنگ کے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش کی۔ مثلاً انگریزی میں بلینک ورس کے لیے آئبک پنٹاٹر مخصوص بحر ہے۔ مگر اردو میں معر انظم کے لیے کوئی بحر مخصوص نہیں ہے۔ انگریزی میں سانیٹوں کی تینوں قسموں (شیکسپیری، پٹرارکی اور اسپنسری) کے لیے بھی ”آئبک پنٹاٹر“ مخصوص بحر ہے۔ مگر اردو میں ان کے لیے بھی کوئی بحر مخصوص نہیں ہے۔ ہائیکو جاپانی شاعری کی ایسی صنف ہے، جس میں تین مصرعے ہوتے ہیں۔ پہلے مصرع میں، آہنگ کے لفظ نظر سے پانچ، دوسرے میں سات اور تیسرے میں پانچ ارکان ہوتے ہیں۔ اردو ہائیکو میں آہنگ و بحر کی یہ ترتیب باقی نہیں ہے۔ اس مختصر پس منظر کا حاصل یہ ہے



کہ اردو میں اوزان و بحر کا سنگ بنیاد رکن ہے۔ روایتی بحروں میں ہر مصرع میں ارکان کی تعداد برابر ہوتی ہے۔ دوسری زبانوں سے اردو میں آنے والے آہنگ اسی بنیادی اصول کے تابع ہیں۔

اردو شاعری کے آہنگ کے پس منظر میں نئی اردو غزل میں عروضی تجربوں کا جائزہ لینے سے دو رجحان واضح طور پر ملتے ہیں پہلا توسیع روایت کا رجحان جس پر اردو زبان کی ساخت، روایتی عروض اور قوی موسیقی کا اثر ہے۔ اس کے دائرے میں ایسے تمام عروضی تجربے شامل ہیں جو آہنگ کے سلسلے میں ”رکن“ کے اصول کو معیار بناتے ہیں اور ارکان کی تعداد اور ترتیب سے ابھرتے ہیں جس میں خاص طور پر غیر روایتی بحریں اور ہندی چھند شامل ہیں۔ دوسرا روایت شکنی کا رجحان، جس میں ”رکن“ کے آہنگ سے بعادیت کی گنتی ہے۔ نثری غزل کا تجربہ ایسا ہی تجربہ ہے۔ توسیع روایت کے رجحان کو دو حصوں میں منقسم کیا جاسکتا ہے (الف) غیر روایتی بحریں یعنی آزاد غزل کا تجربہ (ب) چھند مثلاً سہری، سار، ہر گیتکا دوہا وغیرہ۔

آزاد غزل کا خیال، آزاد نظم سے ماخوذ ہے۔ انگریزی میں، فری ورس نے کلاسیکی اصولوں یا باقاعدہ عروض کے مسلمات کو یکسر خیر باد کہا تھا اور ایک نئے آہنگ کی تخلیق کی تھی جس کی بنیاد ”لسانی آہنگ“ پر تھی۔ انگریزی عروض کی تائیدی بحر، *ACCENTED METER*، لہجے کی تاکیدوں، اجزائی بحر، *SYLLABIC METER*، میں ارکان کی تعداد، اور تاکیدی اجزائی بحر، *ACCENTED SYLLABIC METER*، میں ارکان اور لہجے کی تاکیدوں کی گنتی ہوتی ہے۔ ”فری ورس“ نے نہ صرف یہ کہ عروضی مسلمات کو چھوڑا بلکہ جذبے یا خیال کے بہاؤ اور وباؤ کے تحت

مصرعوں کے چھوٹا بڑا ہونے کے اصول کو اپنایا۔ عروضی شاعری کا آہنگ متعین ہوتا ہے۔ اس کا انحصار لہجے کی تاکیدوں، الفاظ کے وقفوں اور ارکان کی تعداد پر تھا۔ جبکہ نثری نظم کے آہنگ کا انحصار بول چال کی زبان کے فطری اتار چڑھاؤ اور جملے کی نثری ترتیب پر ہے۔ اردو میں آزاد نظم نے بحر کے روایتی اصول یعنی "مساوی الارکان" تصور وزن سے انحراف کیا مگر "رکن" کے آہنگ کو خیر باد نہیں کہا بلکہ محض ارکان کی تعداد کے تغیر و تبدل پر اکتفا کیا۔ اردو کی تمام آزاد نظمیں "رکن" پر تقطیع کی جاسکتی ہیں۔ آزاد غزل نے اردو کی آزاد نظم کے اصول کو اپنایا۔ مثلاً :

جن کے دل میں رخشندہ ہیں الہامی آیات  
 فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاع  
 وقت کے بھاری شانوں پر وہ رکھ کر دیکھیں اپنا ہات  
 فعل فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاع

صبح کا ترکا مورتے مورتے اڑ جاتے تھے لفظوں کے سب رنگ  
 فعل فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاع  
 جاگ کے تجھ کو خط لکھتے تھے آدھی آدھی رات  
 فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاع

پھول ہوز ہریں ڈوبا ہوا پتھر نہ سہی  
 فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن  
 دوستو میرا بھی کچھ حق تو ہے، چھپ کر سہی، کھل کر نہ سہی  
 فاعلاتن، فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن

یوں بھی جی لیتے ہیں، جینے والے

فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

کوئی تصویر سہی، آپ کا پیکر نہ سہی

فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

(منظر امام)

گر چہ آشوبِ زمانہ کے اثر سے کچھ گئی دل کی امنگ

فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

یہ نہ سوچو جو وصلوں کا دامن رنگیں ہے تنگ

فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

جم گئی احساس کی مٹی پر ایسی کائیاں

فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

جن سے دلِ دل میں دھنسی جاتی ہے جینے کی امنگ

فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

(کرامت علی کرامت)

خانوں میں تنہائی کے بٹنے کا مجھ کو غم نہیں ہے، اس لیے

فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

میں مرا تنہا نہ تھا

فاعلن فاعلاتن فاعلن

(یوسف جمال)



تجربوں کی ان گنت شکستیں میں ماتھے پر اُگی  
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن  
 کتنے سر بستہ فسانوں کی حقیقت کھولتی ہے یہ سڑک  
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن  
 (مسعود شمس)

اجنبی بن کے یہاں آیا تھا  
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلن  
 ایسی بستی میں تعجب ہے مرا گھر نکلا  
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

(بدیع الزماں خاوری)  
 کرب کی لہریں تہوج زہر کا بن کر رگ و پے میں سرایت کر گئیں  
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن  
 درد کا ساغر چھلکتا بجائے ہے  
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

(زرینہ ثانی)  
 آزاد غزلوں کے جو اشعار پیش کیے گئے ہیں، اُن کی تقطیع سے یہ بات واضح  
 ہو جاتی ہے کہ آزاد غزل کے تجربہ کا خیال آزاد نظم کے تجربے سے ماخوذ ہے آزاد  
 نظم کی طرح، آزاد غزل کے دونوں مصرعوں کے ارکان کی تعداد مختلف ہے۔ جس کی  
 تین واضح صورتیں ہیں (۱) شعر میں تعداد ارکان برابر ہے۔ یہ غزل کے روایتی تصور  
 آہنگ کے مطابق ہے (۲) پہلے مصرع کے ارکان کی تعداد زیادہ ہے اور دوسرے  
 مصرع کے ارکان کی تعداد کم ہے۔ (۳) پہلے مصرع کے ارکان کی تعداد کم اور دوسرے

مصرع کی زیادہ ہے۔ آزاد غزل میں بحر کے بنیادی اصول (مساوی الارکان) سے انحراف کا وہی جواز ہے جو آزاد نظم کے لیے ہے۔ یعنی کسی خیال یا جذبے کو بحر اور ارکان بحر کی تعداد کا پابند نہ بنایا جائے بلکہ بحر اور وزن کو خیال اور جذبے کے دباؤ اور بہاؤ کا پابند رکھا جائے۔ ایک خیال کو اس طرح دو مصرعوں پر پھیلا یا جائے، جس سے اس کا فطری بہاؤ قائم رہے اور زبان کے نحوی تقاضے بھی پورے ہو جائیں۔ آزاد نظم کی طرح، آزاد غزل میں بھی خیال کے غیر ضروری اجزا اور غیر ضروری الفاظ اس کے تاثر اور تنظیم کو مجروح کرتے ہیں۔ ہاں ایسے ذیلی اور ضمنی اجزائے خیال اور الفاظ (قوسین کے اندر) شامل کیا جاسکتا ہے جو بنیادی تجربے کی ترسیل اور تاثر میں اضافہ کرتے ہوں۔ ابھی آزاد غزل، تجربے کے ابتدائی دور سے گزر رہی ہے چونکہ غزل کا ہر شعر اپنی مخصوص ہستی جمالیات کا پابند ہے۔ اس لیے سرمد سنہ نہیں کہا جاسکتا کہ یہ تجربہ کس حد تک کامیاب ہو گا۔ ؟

ہمارے بیشتر شعرا اور بعض نقاد یہ خیال کرتے ہیں کہ اردو میں محض ”دوہا چھند“ برتا گیا ہے۔ اردو کے ہندی چھندوں پر کہیں دوہا، کہیں ”دو پدے“ اور کہیں ”کبیر رنگ“ لکھ دیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر عبدالوحید قریشی نے تذکرہ شعرائے اردو میں جمیل الدین عالی کے سرسی چھند کے مطلعوں پر ”دوہا لکھا ہے۔ ہندی میں دو قسم کے چھند ہوتے ہیں، ایک ماترائی اور دوسرے ورتنگ یا اجزائی۔ ماترائی چھندوں کا انحصار ماتراؤں اور اجزائی چھندوں کا انحصار اجزائے حروف یا راکشروں پر ہے۔ ماترائیں تین قسم کی ہوتی ہیں۔ لکھ یعنی خفیف، گر یعنی طویل، پلٹ یعنی طویل ترین ماترا۔

رُپَلَتِ ماترا کا تعلق موسیقی سے ہے شاعری سے نہیں) لگھ ماترا کی عروضی قیمت ایک اور گرو کی دو کے برابر ہے مہندی کے اجزائی چھندوں میں اکثر دوں کو گنتا جاتا ہے۔ اس میں مختلف لمبائیوں کے آٹھ وزن یعنی ارکان ہوتے ہیں۔ اردو میں وزنِ چھندوں کو نہیں برتا گیا اس لیے اس پر بحث فضول ہوگی (ماترائی چھندوں میں ماتراؤں کی تعداد مقرر ہوتی ہے جس چھند کے لیے جتنی ماترا اس مقرر کی گئی ہیں، اس میں کمی و بیشی نہیں کی جاسکتی۔ اس کے علاوہ دو اصول اور بھی ملحوظ رکھے جاتے ہیں۔ ایک یہ کہ مصرع میں ”بشرام“ یعنی وقفہ کا مقام متعین ہوتا ہے۔ دوسرے یہ کہ مصرع میں ماتراؤں کی تعداد کے علاوہ ان کی نوعیت بھی متعین ہوتی ہے۔ یعنی یہ طے ہوتا ہے کہ مصرع کے کس مقام پر طویل ماترا ہوگی، اور کس مقام پر خفیف۔ ان تینوں اصولوں سے ماتراؤں کی ان گنت قسمیں وجود میں آتی ہیں۔ اردو شاعری میں وزنِ چھندوں کا چلن نہیں۔ البتہ ماترائی چھندوں کو برتا گیا ہے۔ ذیل میں ماترائی چھندوں کے اصول اور مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔

**سری چھند :** سری چھند میں ماتراؤں کی کل تعداد ۲۷ ہوتی ہے۔ چھند مطلع جیسے دو مصرعوں کا ہوتا ہے۔ ہر مصرع دو حصوں میں منقسم ہوتا ہے پہلے حصہ میں ۱۶ اور دوسرے میں ۱۱ ماترائیں ہوتی ہیں۔ دونوں کے درمیان بشرام یا وقفہ ہوتا ہے۔ اس کا عروضی وزن اس طرح بتایا جاسکتا ہے۔

فعل فعل فعل فعل فعل فعل فعل

یا

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن



اب سرسی چھند میں جدید شاعروں کی غزلوں کے اشعار ملاحظہ کیجئے۔

سب راہیں تیری جانب بنیں، میں جاؤں کس اور = چاندنی رات تراہی مکھ ہے، تراہی ٹوپ ہے بھور  
کس بادل کا دامن تھام کے تیرے دیس سے جاؤں = تیرا قدر اکاش سے ادنیٰ، تیری لابی پور  
(فدیر آغا)

طنز کے زہر آمیز ٹھیکے، کانٹوں کی کیا بات پھولوں سے بھی ہو جاتے ہیں زخمی احساسات  
جھک جاتی ہے جب خاموشی سے وہ معصوم نگاہ بڑھ لیتے ہیں آپ کے چہرے سے ہم دل کی بات  
(زیدی جعفر رضا)

آنگن آنگن دھوپ کٹیلی، اندر اندر چھاؤں دروازے سے لوٹ گئی شرمندہ ہو کر چھاؤں  
مایوسی کے اس جنگل میں جہاں تو کس اور بھاگی دھوپ چھڑا کر دامن، لوٹ گئی گد چھاؤں  
(منظفر حنفی)

ہنگاموں کے قحط سے کھڑکی، دروازے مہوت آنگن آنگن پانچ رہے ہیں، ستانوں کے مہوت  
جھیل آنکھیں، پتھر لیے لب، اجڑے ہوئے زہر سب کے کاندھوں پر رکھے ہیں چہرہ رنگ تابوت  
(سلطان اختر)

زنگ آلود زباں تک پہنچی، ہونٹوں کی بقرض خاوشی کی تھیل میں ڈوبی، پس ماندہ آواز  
کانٹوں پر الجھاتے رہے، شہدوں کی زنجیر آتے آتے آجائے گا، نکلنے کا انداز  
(سلطان اختر)

دل کی بستی سونی سونی، نگر نگر آباد اجڑے گھر آباد ہوں یارب، اجڑے گھر آباد  
میرے شام و سحر کی رونق زلف رخ کے ساتھ سایہ زلف و علوہ رخ سے، شام و سحر آباد  
(حفیظ ہوشیاری)

گاڑی کی کھڑکی سے دیکھا، شب کو اس کا شہر چاروں اور تھا کالا جنگل، بیچ میں آجلا شہر  
یاد نہ آیا کیوں گاؤں میں، ہم کو بھی لاہور لوگ ہندو پار نہ مائیں، اس سے اچھا شہر  
(نادر رابی)

کہ ڈالے نظموں غزلوں میں افسانے کیا کیا  
دل میں پھر بھی دھڑکتا رہتا ہے جانے کیا کیا  
داغ کو چاند، آنسو کو موتی، زخم کو پھول کہیں  
ہم کو بھی انداز سکھائے دنیا نے کیا کیا

(احمد معصوم)

سائجہ سویرے پچی کاٹیں، لے کر تیرا نام  
بچھڑا سا تھی ڈھونڈ رہی ہے کونجوں کی اک ڈال  
ڈالی ڈالی پر ہے تیری، یادوں کا بسرام  
بھیلے بھیلے نین اٹھائے، دیکھ رہی ہے شام

(عرفانہ عزیز)

رنگ برنگے بھولوں جیسی، میری جینچل آس  
چپکے چپکے کیا کہتے ہیں، تجھ سے دھان کے کھیت  
میری آس کا روپ منوہر پریم کو ہے راس  
بول رہی نزل نزل ندیا، کیوں ہے چاند اس

(عرفانہ عزیز)

نیل لگن پر سرخ پرندوں کی ڈاروں کے سنگ  
کومل کلیوں جیسا میرا، پاک پوتر شریر  
بدلی بن کر اڑ جاتی ہے، میری شوخ امنگ  
پون کے تھونے سے اڑ جاتا ہے چہرے کا رنگ

(عرفانہ عزیز)

سرسی چھند کی بعض غزلوں میں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں، جن میں ”وقفہ“  
صحیح مقام پر نہیں ہے۔ وقفہ کے مقام پر لفظ کا آدھا ٹکڑا مصرعے کے ایک حصے  
میں اور آدھا دوسرے حصے میں شامل ہو گیا ہے۔ ہندی میں اس عیب کا نام  
”بتی بھنگ دوش“ ہے۔ اردو میں بھی ایسی بحریں ہیں جو دو حصوں میں منقسم  
ہو جاتی ہیں۔ مگر اردو کے قدیم اساتذہ سخن نے اس عیب کا کوئی نام تجویز  
نہیں کیا۔ لیکن حسرت موہانی، جوش ملیح آبادی اور ابراہیم حسن نے اس عیب کا نام  
”شکست تاروا“ رکھا ہے۔ مثلاً

کوئی نہیں جو دشمن کے خنجر پر خنجر رکھ دے  
بلبل زرد چھو ندر کے گلہ دے تلوے پہلائے  
سپتے بادام دکھائیں، چہ خانم چہ حان  
مینا گھر گھر برتن دھوئے کوٹے چاول دھان

(بشیر بکر)

ان اشعار کے دونوں اولین مصرعوں میں خن اور گن پر ۱۶ ماترائیں پوری ہوتی ہیں۔ اس کے بعد وقفہ ہے۔ مگر اس مقام پر ”خنجر“ اور ”گندے“ الفاظ میں جو وقفے کے مقام پر ٹوٹ کر آدھے آدھے ادھر اور آدھے آدھے جا پڑتے ہیں۔ یہ سرسی چھند کے بنیادی اصول کی خلاف ورزی ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آیا اس کو تجربہ کہا جائے یا عیب؟

سرسی چھند میں انحراف کی بعض دوسری صورتیں بھی ہیں۔ مثلاً

ہر چہرے کے رنگ کئی ہر رنگ کے سوا سرار      کوئی نہ جلے کیا عالم ہے، رنگوں کے اُس پار  
لفظ علامت، رقص لکیریں، راگ رنگ تیشہ      رستے رستے بھٹک رہا ہے صدیوں سے اہلار

(بشر نوان)

مطلع میں اصولاً ہر کے بعد وقفہ آنا چاہیے۔ کیونکہ ”ہر چہرے کے رنگ کئی ہر“ پر ۱۶ ماترائیں مکمل ہوتی ہیں۔ لیکن یہاں وقفہ دینے سے دوسرا ٹکڑا ”رنگ کے سوا سرار“ رہ جاتا ہے، جس سے ایک ہلکا سا معنوی جھول پیدا ہوتا ہے۔ اس میں یہی جھنگ دوش ”تو نہیں مگر“ ہر رنگ ”ٹکڑے ہو لے سے مفہوم پر ضرب ضرور لگتی ہے۔ دوسرے شعر کا پہلا مصرع ”لفظ علامت، رقص لکیریں، راگ رنگ تیشہ غیر موزوں مصرع ہے۔ اس مصرع کا پہلا ٹکڑا یعنی ”لفظ، علامت، رقص لکیریں“ سرسی کے اصول کے مطابق ہے۔ مگر آخری ٹکڑا ”راگ رنگ تیشہ“ اس اصول کے مطابق نہیں۔

سار اور ہر گیت کا چھند : سار اور ہر گیت کا چھند میں ماتراؤں کی کل تعداد

۲۸ ہوتی ہے۔ ہر مصرع کے پہلے حصہ میں ۱۶ اور دوسرے میں ۱۲ ماترائیں ہوتی

ہیں۔ دونوں کے درمیان وقفہ یا بٹرام ہوتا ہے۔ ہر گیت کا میں مزید پابندی یہ ہے کہ اس کے آخر میں بالترتیب لکھ اور گرد ماترائیں ہوتی ہیں۔ اردو میں ان دونوں



کے مابین خط امتیاز کھینچنا مشکل ہے۔ سارا اور ہر گیت کا چھند کا اردو وزن یہ ہے،  
 فعل فعل فعل فعل فعل فعل فعل فعل فعل فعل

یا

فعل فعل فعل فعل فعل فعل فعل فعل فعل فعل

جدید اردو شاعروں نے ان چھندوں میں بھی کامیاب غزلیں کہی ہیں مثلاً:  
 عالی جی اب آپ چلے ہو، اپنا بوجھ اٹھائے ساتھ بھی دے تو آخر پیارے، کوئی کہاں تک جائے  
 جس سورج کی آس لگی ہے، شاید وہ بھی آئے تم یہ کہو، خود تم نے اب تک، کتنے دیپ جلائے  
 (جمیل الدین عالی)

طنے سن سن کر میرا من اور سلگتا جائے باہر کی مسکان میرے اندر کا درد چھپائے  
 پچھتاوا ہے من کا موتی اور جیون کی جیوتی جیسے اک البیلا پتھر الیشور روپ دکھائے  
 (کرشن موہن)

رُوب بدلتی مایا کے سو، چہرے آتے جلتے کایا لے کر مٹی کی تم، کیا کھوتے کیا پاتے  
 دھیرے دھیرے ہستی کی سب، خاک جھڑی جاتی تھی کچے برتن آخر کب تک بروحوں کو ڈھوپاتے  
 (صادق)

مٹتی تحریروں کی دنیا کون کسے بتلائے اپنا کتبہ دیکھ کے سب کے منہ سے نکلے ہائے  
 صدیوں پرانی فکر کا ہوں میں ایک سمندر لیکن جتنا ڈوبے مجھ میں کوئی اتنا اوپر آئے  
 (نکری بدایونی)

آپ کی مٹھی مٹھی باتیں سن کر ہم یوں روئے نیل کی گود میں جیسے، الہ بھونرا مٹوئے  
 حال کی تصویریں ماضی کی اوت میں یوں کھوجاں مطرب کا سنگیت خلا کی گود میں، جیسے کھوئے  
 (زبیدی جعفر رضا)

ملہ اس غزل پر ”دوہے میں غزل“ لکھا ہے۔ یہ غزل دوہے میں نہیں، سارے چھند میں ہے۔ یہ غزل  
 شب خون شمار ۲۲ میں شائع ہوئی ہے۔

صبح ہوتی تب موند کے آنکھیں چاند ستار بگولے  
ساری رات گزاری بگ کر اب دیو نے سو کے  
من میں یاد تمھاری جاگی کچھ یوں ہولے ہولے  
ویرانے میں جیسے پھیپھڑے چپ کے چپ کے بولے

(زیدی جعفر رضا)

آتی جاتی ہر یں گن کر اپنا جی بہلانا  
کس کو سکوں یہ دیتے کب میں اناروگ لگاتے  
پام کے پتے سایہ دیں گے بستی میں مت آنا  
خوابوں کے مت جال میں آنا، ان سے آنکھ چرانا

(پرکاش فکری)

تنہائی نے پر پھیلائے، رات نے رنی زلفیں  
یہ دنیا ہے اس دنیا کا، رنگ بدلتا جائے  
پلکوں پر تم تارے لے کر چاند کا رستہ دکھیں  
اس پر بست سے پاؤں پھسلے جس پر بست جھولیں

(احمد ظفر)

سار چھند میں بھی تہی بھنگ دوش یا شکست ناروا کی مثالیں ملتی ہیں۔ مثلاً  
روپ کمر پاؤں چومنے والے سن لے میری بانی  
سوندھی سوندھی خوشبو کے ہلتے ہیں شکیل جھرنے  
پھول کی ڈالی بہت ہی اونچی، تو ہے بہتا پانی  
گیتوں پر لہراتا ہے جب، میرا آنچل دھانی

(عرفانہ عزیز)

مطلع کے دوسرے مصرع میں ”بہت ہی اونچی“ ٹکڑے پر آہنگ جھٹکا کھاتا ہے۔  
جو سار چھند کے سبک آہنگ کے مزاج کے خلاف ہے۔ دوسرے شعر کے پہلے  
مصرع میں بہتے دو ٹکڑوں میں منقسم ہو جاتا ہے جو اصولاً صحیح نہیں ہے۔ یہ  
شعر دیکھیے۔

زخمِ دل کچھ یوں رستا ہے، آہستہ آہستہ  
جیسے ایک شمع گھل گھل کر چپ کے چپ کے رولے

(زیدی جعفر رضا)

اس شعر کے دوسرے مصرع میں ”شمع“ فعل کے وزن پر نظم ہوا ہے، جو صحیح نہیں ہے۔

دو ہا چھند : دوہے میں کل ۲۲ ماترائیں ہوتی ہیں۔ ہر مصرع دو حصوں میں منقسم ہوتا ہے۔ پہلے حصے کو "سم" کہتے ہیں۔ جس میں ۱۳ ماترائیں ہوتی ہیں۔ دونوں حصوں کے درمیان وقفہ ہوتا ہے۔ دوہے کے ہر حصے کو "پاویا چرن" کہتے ہیں۔ دوہے کے پہلے اور دوسرے مصرعے کے پہلے حصہ میں "جگن" نہیں ہونا چاہیے۔ اسی طرح پہلے اور دوسرے مصرعے کے آخری حصے میں "گھ ماترا" ہونی چاہیے۔ دوہے کے "دشتم پاد" کے شروع میں "جگن" نہیں ہونا چاہیے۔ آخر میں سنگن، رگن اور نگن میں کوئی "گن" آسکتا ہے۔ اسی طرح "سم پاد" کے آخر میں "جگن" اور "نگن" میں سے کوئی "گن" ہو سکتا ہے۔ دوہے کی ۲۳ قسمیں ہیں جن کے نام یہ ہیں۔ بھرمز، شریجھ، شستین، منڈوک، مرکٹ، کرکھ، نر، مرال، مدکل، پیو دھر، بل، بانر، ترکل، کچ چھپ، منتسیہ، شارڈول، اہیو، ویاکھر، وڈال، شنک، اندر، سرپ۔ دوہے کی ہر قسم میں ایک گروٹوٹا جاتا ہے اور دو "لگھ" بڑھتے جاتے ہیں۔ اس کا وزن یوں بن سکتا ہے۔

فعلین فعلین تا علین // فعلین فعلین قاع

دو ہاچھند میں مکمل غزل پیش کی جاتی ہے۔

ڈھونڈیں گے پھر ہم کہاں، ساگر ساگر پھول  
شعر کہے تو یوں لگا، آج کئی دن بعد  
پھینکے بھی تو اٹھاتے کون، بانٹے بھی تو کیسے  
سورج پر تو ابر تھے، کریمیں کیسے استیں  
تاروں کا پردہ ہٹا، اور کوئی دیوی  
کس کے شراب سے کل ملک، ہم تھے ایک چٹان  
پتھر پھینکے تال میں، ہم دونوں نے آج  
اگلے برس جلنے کہاں، جائے گایہ کر پھول  
بادل چاروں اور ہیں، اندر باہر پھول  
دھن شاعر کے پاس کیا، ہوا سمندر پھول  
جسم میں کیوں مڑ جھا گیا، اندر اندر پھول  
سونے کے اک تھال میں، لاتی سب کر پھول  
کس کی دعا سے ہو گئے، ٹھوکر کھ کر پھول  
لہر لہر پھول . . . . .

(اعجاز عظیم)



چونکہ دوہا چھند کا آہنگ اتنا چست، سڈول اور رواں نہیں جتنا سرسی اور سار چھند کا ہے۔ اس لیے جدید شاعروں نے اس چھند میں نسبتاً کم غزلیں لکھی ہیں۔ ذیل میں چند دوسرے چھند پیش کیے جاتے ہیں۔

ذیل کے چھند میں ۲۶ ماترائیں ہیں۔ مصرع کے پہلے حصہ میں ۱۶ اور دوسرے میں ۱۰ ماترائیں ہیں۔ دونوں کے درمیان وقفہ ہے۔ اس کا وزن یہ ہے۔

فعل فعلن فعل فعلن // فعل فعلن فعل

یا

فعلن فعلن فعلن فعلن // فعلن فعلن فعل

اس چھند میں غزل کے اشعار ملاحظہ کیجیے۔

رات کھڑی ہے سر پہ سنہرے دیوں کا تھال بچا	اے من دیو بھی عمر بتا دے، نقش خیال لیے
لہجے یہ بے رنگ پتنگے، کب آتے ہیں ہاتھ	سارا سارا دن پھر تا ہے، سورج جال لیے
آج سمجھ میں آیا اپنی، آنکھوں کا منہوم	ہر انساں ہے صورت پر دوزخِ مایل لیے
اُجلی پندنی رات سی آنکھیں اُجلا دھوپ لکھ	ہائے رے وہ ہر نی سی بڑکی، شوق وصال لیے
آج تک اس عورت سے آتا ہے خونِ خلیل	گھر میں کج دن گھس آتی تھی بکھر بھال لیے

(خلیل رام پوری)

اس غزل کے مصاریعِ اولیٰ میں (مطلع کو استثنا کر کے) ۲ ماترائیں ہیں۔ چونکہ دوسرے مصاریع میں اور مطلع کے دونوں مصرعوں میں ۲۶ ماترائیں ہیں۔ اس لیے اس چھند کو ۲۶ ماترا کا چھند ہی تصور کیا جانا چاہیے۔

اب یہ مسافت کیسے طے ہوا اے دل تو ہی بتا کتنی عمر اور بڑھتے فاصلے، پھر بھی وہی صحرا

چیت آیا چیتا ونی کھجی، اپنا چن نہا پت جھڑائی پتر لکھے، آجیوں میت چلا  
(مجید امجد)

ذیل کے چھند میں کل ۲۹ ماترائیں ہیں۔ مصرع کے پہلے حصے میں ۱۴ اور  
دوسرے حصے میں ۱۵ ماترائیں ہیں۔ دونوں کے درمیان وقفہ ہے۔ اس کا  
عروضی وزن یہ ہو سکتا ہے۔

فعل فعلن فعلن فع // فعلن فعلن فعلن فاع

یا

فعلن فعلن فعلن فع // فعلن فعلن فعلن فاع

غزل کے دو شعر:

نگر نگر میلے کو گئے ہو کے محبت میں سرشار  
لے دل لے دل لے دل لے دل کون سننے کا تیری پکار  
روح کے اس ویرانے میں، تیری یاد ہی سب کچھ تھی  
آج تو وہ بھی دل گوری، جیسے غریبوں کے تیر ہمار  
(مصطفیٰ زیدی)

ظہیر فتح پوری نے شعوری طور پر جدید اردو غزل میں عروضی تجربے کیے ہیں۔  
انہوں نے لکھا ہے:

” میری ان غزلوں میں اپنے دس کی بویاں ہیں۔ ان میں جواہرنگ ہے  
اُس میں میرے ملک کی ندیاں کا لہر اڑ رہی ہے۔ اس کے بہاؤ کی موسیقی میں جو  
رہا ہے، وہ دسی ہے عجیب یا مغربی نہیں۔ ان غزلوں میں سے بعض اوزان  
اور آہنگ شاید ابتدا میں نا مانوس لگیں۔ مگر یہ اجنبیت عارضی ہوگی۔ یہ  
ایک تجربہ ہے۔ کہیں کہیں مجھے ناکامی بھی ہوتی ہوگی۔“ ۲۷

اس نوٹ کے بعد شاعر نے اپنی چند غزلیں درج کی ہیں۔ ان غزلوں کا ماترائی تجزیہ پیش کیا جاتا ہے۔

حسن کہ تھا سیما ب صفت، ٹھہرا نہ جن میں      آن بسا چھ تیرے تن، کچھ، میسرے تن میں  
رخ پر شوخی جھلکے ہے، بشر میلے پن میں      جیسے سنہری تھال کھلی ہو، مستدر بن میں  
یہ ۲۲ ماتراؤں کا چھند ہے، مگر دوہے سے مختلف ہے۔ اس کے پہلے حصہ میں ۱۴  
اور دوسرے میں ۱۰ ماترائیں ہیں۔ دونوں کے درمیان وقفہ ہے۔ مگر دوسرے  
شعر کے پہلے مصرع میں ۱۴، ۱۱ ماترائیں ہیں۔ مگر زیادتی طور پر یہ ۲۲ ماتراؤں  
کا چھند ہی ہے۔ اس کا عروضی وزن کچھ یوں بن سکتا ہے فعل فعلن فعلن فع //  
فعلن فعلن فع یا فعلن فعلن فعلن فع // فعلن فعلن فع۔ اسی طرح حسبِ قیل  
غزل بھی ۲۲ ماترا کے چھند میں ہے۔

کھلا جو نین میں کم کم، ترے سماؤ کا عالم      بہا غزل میں بھی لے غم جنوں رچاؤ کا عالم  
ہوا کی تال پہ کیلے کی ڈال، جھول رہی ہے      تمام سر و بدن روپ کے بہاؤ کا عالم  
مگر یہ عجیب اتفاق ہے کہ مندرجہ بالا دونوں غزلیں ۲۲ ماتراؤں کے چھند میں  
ہیں۔ دونوں میں وشم اور سم پادوں کی ماتراؤں کی تعداد یکساں ہے اور وقفہ  
بھی ایک ہی مقام پر ہے لیکن دونوں کے آہنگ میں نمایاں فرق ہے۔ اس کا  
سبب یہ ہے کہ دونوں میں محض ماترائی گنتی تو ضرور برابر ہے۔ اردو عروض کے ارکان  
کی طرح ہندی چھند شاستر میں ان کو کسنے کا کوئی دوسرا پیمانہ نہیں ہے۔ یہ ڈھیلا پن  
عام طور پر تمام ہندی چھندوں میں ملتا ہے۔ ایک غزل کے دو شعر ملا حفظ کیجیے۔  
جو بھیہ بن چھانو گے، جو گیاں سکھ لوٹو گے      پہیلیاں جو جو جھو گے، مگر کہاں جو جھو گے  
خیال کی شو بھا کیا، جھلک سکے مایا میں      صبا صبا بھٹکو گے، گھٹا گھٹا روؤ گے  
یہ ۲۶ ماتراؤں کا چھند ہے۔ مصرع میں پہلے حصہ میں ۱۳ اور دوسرے میں ۱۳ ماترائیں



ہیں۔ دونوں کے درمیان وقفہ ہے۔ مگر بعض اشعار میں یہ ترتیب قائم نہیں رہی  
یعنی بعض مصرعوں کے دونوں حصوں میں ۱۲، ۱۲ ماترائیں ہیں۔ بنیادی طور پر  
یہ ۲۶ ماترا کا چھند ہی ہے۔

غم گہن، من لگن کو ویراں کرے ہے      یاد رت کا جی بہت، ارمان کرے ہے  
شب ترے دھیان کو جب بہان کرے ہے      دل کے جگ مگ بہان کو سناں کرے ہے  
اس میں ۲۲ ماترائیں ہیں۔ مصرع کے پہلے حصہ میں ۱۲ اور دوسرے میں ۱۰ ماترائیں  
ہیں۔ دونوں کے درمیان وقفہ ہے۔

جہاں پا کے تب و تاب غم، یگانہ ہوا ہے      مرے لیے یہ زریں چراغِ خانہ ہوا ہے  
رم خیال حریفِ ریحِ زمانہ ہوا ہے      طلوعِ صبحِ تمنا پیما سیرا نہ ہوا ہے  
اس چھند میں کل ۲۷ ماترائیں ہیں۔ پہلے حصہ میں ۱۴ اور دوسرے میں ۱۳  
ماترائیں ہیں۔ دونوں کے درمیان وقفہ ہے۔

نظروں کو حسنِ تخلیق میں تب روپ نگر جانا      جلوہ گل کیا دیکھو گے، جب پتھر کو سقہ ربا نا  
کیا کہیے رودادِ ملن کی جسم کو روپ نگر جانا      ساعتِ ساعتِ منزلِ نو تھی، بس کو ایک سفر جانا  
اس میں ۳۰ ماترائیں ہیں۔ پہلے حصہ میں ۱۶ اور دوسرے میں ۱۴۔ دونوں کے درمیان  
وقفہ ہے۔ اس کا وزن فعل فعولن فعل فعولن / فعل فعولن فعلن فع یا فعلن فعلن  
فعلن فعلن / فعلن فعلن فعلن فع ہے۔

ذیل میں بعض ایسے اشعار پیش کیے جاتے ہیں، جو بنیادی طور پر  
عروضی نقطہ نظر سے توسیعِ روایت کے دائرے میں آتے ہیں۔ ان میں سے  
بعض ایسے اوزان ہیں جو نامطبوع ہیں اور بعض ایسے ہیں جو پرانے اوزان  
میں صفا غارتہ چوندکاری سے تراشے گئے ہیں۔ مثلاً

سبز سکوں جنگل کا نام ترا غمور گھنے بادل کا نام ترا

وزن: مفعولن مفعولن مفتعلن

بحر: اخفہ قدس سالم (رکن حشو میں تسکین اوسط کا عمل کیا گیا)

اپنے سینے میں کہیں میری وفا محفوظ کر لے میں کہوں تیرا ہوں میں تیرا کہا محفوظ کر لے

وزن: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

بحر: بحر رمل مثنیٰ سالم (یہ بحر اردو میں مستعمل نہیں ہے)

پنی چمکے تھے زہرِ غم، خستہ بال پڑے تھے ہم چپین تھا پھر کسی تمنائے سانپ کی طرح ہم کو ڈس رہا

وزن: فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن فاعلن

بحر: بحر ہزج معشر مثنیٰ (اس میں پانچواں رکن فاعلن زائد ہے)

دن کو دفتر میں اکیلا، شب بھرے گھر میں اکیلا میں کہ کسی منہ سے ایک ایک منظر میں اکیلا

وزن: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

بحر: بحر رمل مثنیٰ سالم

(باقی)

دیکھیے بے بدنی کون کہے گا قاتل سے سایہ آسا جو بھرے اس کو پڑنا مشکل ہے

وزن: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

بحر: بحر رمل مثنیٰ مخبون (صدر و ابتدا میں رکن سالم عروض و ضرب میں مخبون و مسکن)

عزیز تھا، لیکن پُر غرور سر تو نہ تھا      حقیر تھا پھر بھی خاکِ رہ گزرتو نہ تھا  
وزن      مفاعیلن مفعولن مفاعیلن فعیلن  
بحر      محبت مجنون محذوف

خون کس رنگ سے چہرے پر چھا میرے      بت ہوس ناک تھے من سے ٹھٹھے خدا میرے  
وزن      فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلاتن  
بحر      رمل مثنیٰ مجنون محجوف

(شمس الرحمان فاروقی)

مری دہائے دل کیوں آج ہی زیرِ وزیر معلوم ہوتی ہے      نہ ہے قسمت کہ ان کی ملتفت مجھ پر نظر معلوم ہوتی ہے  
وزن      مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن  
بحر      ہزج معشر سالم

(صغیر حسنی)

صغیر حسنی صاحبِ اردو کے معتبر عروضی ہیں انھوں نے نئے اوزان میں بہت سی نظمیں اور غزلیں  
لکھی ہیں۔ ان کا تجزیہ کسی مضمون کی صورت میں پیش کیا جائے گا۔

ان تجربوں کے علاوہ بحرِ طویل کا احیا بھی ہوا ہے۔ ذیل میں چند شعروں  
کے مرتفع پیش کیے جاتے ہیں تاکہ ان بحرِ دل کی مقبولیت کا اندازہ ہو سکے۔  
پھٹے کاغذوں، چیتھڑوں، زرد پتوں، کتابوں کے اوراق لے کر ہوا سرچکتی چلی جا رہی ہے،  
یہ دونوں کا باہم عجیب سلسلہ ہے، زمیں کے بدن پر جہاں گھاؤ دیکھا، ہوا اس کو بھرتی چلی جا رہی ہے،  
(بشیر بدتر)



بے صدا سے سکیں لفظوں کی اڑانیں ہیں، جسم جیسے پتھر کے، پھول جیسے کاغذ کے،  
 فکر پیاسی پیاسی ہے، فن سراب آلودہ  
 راہِ فن سے آج اکثر، بے نیاز گزر رہے ہیں، ناقدانِ شعرو فن، اب قلم کی ناقدی،  
 خون تھوکنے والو، خود ادب نوازی ہے

(ظہیر غازی پوری)

اس طرح کی بحروں سے شاعر کی قادر الکلامی اور اعلیٰ مشق کا ثبوت فراہم ہوتا  
 ہے۔ قدما کے یہاں بھی اس طرح کی غزلیں نظر آتی ہیں، یہ اُسی روایت کا تسلسل  
 ہے۔ مگر ایک نئی توانائی کے ساتھ، اس کو جدید نا سخیّت کا نام دینا مناسب ہوگا۔

اردو غزل کے دائرے میں سب سے زیادہ انقلابی تجربہ، نثری غزل کا  
 تجربہ ہے۔ مگر یہ عروضی نہیں بلکہ غیر عروضی تجربہ ہے۔ اردو میں نثری نظم کو سامنے  
 رکھ کر نثری غزل کہی گئی ہے۔ نثری نظم کی ابتدا فرانس میں ہوئی تھی۔ انگریزی  
 شاعری میں اس کو بال و پر ملے، نثری نظم (FREE VERSE) فری لانس  
 سے مختلف ہے۔ لیکن اس میں بھی شعریت اور زبان کا تخلیقی استعمال ہوتا ہے۔ اردو  
 میں جن لوگوں نے نثری نظم کا تجربہ کیا ہے ان کی شاعرانہ حیثیت مشکوک ہے۔ اب  
 محض فیشن اور فارمولے کے تحت نثری غزل کا تجربہ بھی شروع کیا جا چکا ہے۔ نام نہاد  
 نثری غزل کا ایک شعر سنئے۔

کالی امد سفید نسلوں کے لوگ، در نہیں ایک ہی خاندان کے افراد ہیں  
 آؤ ہم خود کو دوستوں سے جوڑ دیں، قاصدے محدود ذہنوں کی ایجا دیں  
 (ظفر صہبائی)

سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا اوپر نیچے نثر کے دو متقنی ٹکڑے رکھ دینے سے غزل کا شعر وجود میں آ سکتا ہے۔ اردو میں نثری اور شعری آہنگ میں زبردست فرق ہے۔ نثری آہنگ میں حروف، الفاظ اور تراکیب اور ان سب کے ایک دوسرے سے مربوط ہونے کے بعد جملے یا فقرے کا آہنگ ابھرتا ہے۔ اردو شاعری میں یہ نثری آہنگ جسے زبان کا آہنگ کہنا مناسب ہوگا تو شامل ہوتا ہی ہے۔ اس سے ماوراء ایک اور آہنگ بھی ہوتا ہے جو ”کن“ کی تکرار اور ترتیب سے وجود میں آتا ہے۔ نثری غزل اور نثری نظم میں شعری آہنگ کے نعم البدل کے طور پر نثری آہنگ کو اپنایا گیا ہے جو ایک ناکام غیر عرضی تجربہ ہے۔

آخر میں ایک بات اور۔ عام طور پر اوزان و بحر کو آہنگ شعر کا خارجی عنصر تصور کیا جاتا ہے۔ مگر کیا واقعی یہ محض خارجی عنصر ہے اور کیا اس کا تعلق بنیادی خصوصیت، موضوع و مواد اور طرز فکر و احساس سے کچھ نہیں ہے؟ اگرچہ شعری آہنگ کے تجزیے میں، قدیم شعری جمالیات کے ماہرین نے آہنگ شاعری کو جس کی متعین صورت کا نام بکر ہے، خارجی عنصر تسلیم ہے۔ مگر یہ محض خارجی عنصر نہیں ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ تخلیقی عمل (جو ایک پُر اسرار، ذہنی اور وجدانی عمل ہے) میں محرکاتی عناصر پر ادراکی اور ادراکی عناصر پر تخلیقی عناصر عمل کرتے اور ان کی تخلیق نو کرتے ہیں۔ اس عمل میں شعور و لا شعور کی ساری قوتیں (اور سرمایہ بھی) شریک کار رہتی ہیں۔ ایک خاص منزل میں شعری تجربے کا یہ نامیاتی ہیوٹی، اپنے خارجی اظہار کے لیے بیقرار ہوتا اور مناسب پیرایہ اظہار تلاش کرتا ہے۔ میکس مولر نے خیال کو لفظ اور لفظ کو خیال اسی مفہوم میں کہا تھا۔ سو سین لینگر نے بھی اس پر زور دیا، کہ تخلیقی عمل کے ابتدائی دور میں لفظ اور تصور مل جل کر پرورش پاتے ہیں۔ مگر ایک منزل آتی ہے جہاں یہ دونوں ایک دوسرے میں تحلیل ہو جاتے ہیں اور

ان کو جدا کرنا مشکل ہوتا ہے یہیں سے یہ نکتہ توجہ طلب بن جاتا ہے کہ خیال اور جذبہ تخلیقی عمل کے دوران لفظ و بیان میں "دھل جاتا ہے مگر کیا جذبہ و خیال کی زیریں" مرنی اور نامیاتی لہر کا آہنگ خارجی آہنگ میں تبدیل نہیں ہوتا؟ ایک اچھے اور سچے شاعر کے یہاں تخلیقی عمل کے دوران جذبہ و خیال کا داخلی آہنگ، حروف و الفاظ اور تراکیب کی لنگی اور بحر و وزن کے آہنگ میں ڈھلنے لگتا ہے۔ اس لیے عروضی تجربوں کو محض آہنگ کے خارجی ظہور تک محدود نہیں کرنا چاہیے بلکہ اس کو جذبہ و خیال کے داخلی آہنگ کے خارجی ظہور کی حیثیت سے دیکھنا اور پرکھنا چاہیے۔ یہیں سے عروضی تجربے اور تجربے میں فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ ایک وہ عروضی تجربے ہیں، جو بحر اور اوزان کو آہنگ شاعری کا خارجی عنصر کی حیثیت سے، شاعروں نے اپنی قادر الکلامی، عروضی دانی یا مشق و مزا و لذت کی بنیاد پر کہتے ہیں۔ ایسے تجربوں کو روایت پرستی پر ضرور فوقیت حاصل ہے مگر ایسے تجربے تخلیقی توانائی سے محروم ہونے کی وجہ سے ناکام اور بے اثر ہوتے ہیں۔ دوسرے عروضی تجربے وہ ہیں جو جذبہ و خیال کی داخلی اور زیریں لہر کا خارجی مظہر ہوتے ہیں، اور جن میں تخلیقی توانائی ہوتی ہے۔ ایسے تجربے کامیاب اور اثر انگیز ہوتے ہیں۔ اردو کے جدید شاعروں نے غزل میں جو عروضی تجربے کیے ہیں، ان میں دونوں قسم کے تجربے شامل ہیں

اس تجربے کا حاصل یہ ہے کہ

۱۔ اردو شاعری کا آہنگ "رکن" کا آہنگ ہے۔

۲۔ جدید اور قدیم شاعروں نے بیرونی زبانوں کی ہیئتوں اور آہنگوں کو

اپنی قومی موسیقی کے مزاج میں تحلیل کیا اور انہیں "رکن" کے آہنگ کے سانچے میں ڈھالا۔



۳۔ آزاد غزل کا تجربہ آزاد نظم کے تجربے سے ماخوذ ہے۔ آزاد غزل کے شعر کے دونوں مصرعوں میں ارکان کی تعداد کی کمی بیشی شعری کے تجربے کے دباؤ اور بہاؤ نیز نحوی ترکیب اور خیال کی تکمیل پر منحصر ہے۔

۴۔ جدید اردو شاعروں نے ہندی چھندوں کو برتا ہے۔ مگر اردو میں ایسے ہندی چھندوں کا زیادہ چلن ہوا، جو اردو بحروں اور رکن سے آہنگ کے مطابق یا بڑی حد تک اس سے قریب تر ہیں۔ ایسے چھند کم سے کم برتے گئے، جو سست، ڈھیلے اور نسبتاً غیر مترنم ہیں۔

۵۔ بعض شعراء نے اوزان میں ارکان کی نئی پیوند کاری سے نئی بحریں تراشی ہیں مگر وہ بحر طویل کی طرح محض شاعر کی قادر الکلامی کا اظہار ہیں۔

۶۔ نثری غزل کا تجربہ نثری نظم سے ماخوذ ہے۔ یہ بنیادی طور پر غیر عروضی تجربہ ہے۔ اس میں محض "نثری آہنگ" کو شعری آہنگ، "کا نعم البدل سمجھا گیا ہے۔ اردو زبان کی ساخت، موسیقی کے مزاج اور صدیوں پرانے شعری آہنگ سے انحراف کیا گیا ہے۔ نثری نظم کی طرح نثری غزل بھی ابھی تک ایک ناکام تجربہ ہے۔

ان نکات کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ جدید اردو شاعروں نے جدید اردو غزل میں خاصے اہم عروضی تجربے کیے ہیں۔ مگر ان عروضی تجربوں میں انھیں کو وقار اور اعتبار حاصل ہوگا، جو اردو زبان کی ساخت، قومی موسیقی کے مزاج اور ہمارے صدیوں پرانے شعری آہنگ سے مستفید ہیں۔ ایسے تجربے جو نثری آہنگ، پرالٹا کریں گے، اردو شاعری میں شرف قبولیت نہیں پاسکیں گے۔ البتہ شعری آہنگ کی نئی حدود اور نئے اوزان کی تلاش کرنی چاہیے۔ اس سلسلے میں لوگ گیتوں کی دھنوں اور دیس کی قومی زبانوں کے آہنگ سے استفادہ کیا جاسکتا ہے۔ اور غیر ملکی آہنگ شاعری اور موسیقی پر بھی کمند ڈالی جاسکتی ہے۔

# جدید اردو غزل

## لسانی تجربے سے تخلیقی حرکیت تک

اردو غزل کی ہیئت اور ہئنت میں بحر اور الفاظ کے تخلیقی استعمال کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ بحر اور آہنگ کے تجربوں کی بحث گزشتہ باب میں ہو چکی ہے۔ جہاں تک الفاظ کے تخلیقی استعمال کا تعلق ہے، اس سلسلے میں ابتدا سے ہی دو رجحان نظر آتے ہیں۔ جن کو آسانی کے لیے ”مجازی زبان کے غیر روایتی“ رجحان اور زبان کی ”معیار بندی“ کا رجحان قرار دیا جاسکتا ہے۔ دکن کی اردو شاعری میں زبان کے فارسی اور ہندی عناصر باہم شیر و شکر نیز ہیئت اور ہئنت کی سطح پر ایک دوسرے کے دوش بدوش نظر آتے ہیں۔ جس کی نشان دہی ”قدیم شاعری“ روایت اور تجربے کی نوعیت باب میں کی جا چکی ہے۔ یہ دونوں عناصر شمالی ہند کی شاعری میں بھی ملتے ہیں۔ لیکن جب شاعری کو قواعد و انوں سے مبرا اور ماہرین بلاغت نے اپنے معیاروں سے پرکھنا شروع کیا اور شاعروں نے ان کی بالادستی تسلیم کر لی تو ایک طرف تخلیقی طاقت پر ضرب لگی اور دوسری طرف زبان کے غیر روایتی رجحان کو نقصان پہنچا۔ عروضیوں کے عروض،

قواعد دانوں نے قواعد جملے کی صرفی و نحوی ترتیب کی صحت، زبان دانوں نے زبان (املا، انشاء، تلفظ وغیرہ) کی صحت اور ماہرین بلاغت نے اصول بلاغت کی صحت پر اصرار کیا۔ استاد ی شاگردی کی روایت اور شعراء کے معرکوں نے اس رجحان کو تقویت پہنچائی۔ چنانچہ دہلی میں شاہ نصیر اور لکھنؤ میں ناسخ کی صورت میں یہ رجحان معراج کمال کو پہنچ گیا۔ اس کے بعد دہلی اور لکھنؤ کے اسکولوں کے بیشتر اساتذہ نے زبان و فن کے معیار کو نہ صرف باقی رکھا بلکہ اس میں مزید پابندیوں کا اضافہ کیا۔ چنانچہ ذراغ و امیر اور ان کے اکثر شاگردوں اور بعض دوسرے سلسلوں کے شعراء نے بھی اس رجحان کو تقلیدی حد تک برتا۔ اس کا اثر اردو شاعری کی عام فضا پر ہوا۔ اردو کے بیشتر شاعروں نے زبان اور بیان نیز فن شعر کے مسلمہ اصولوں کے احترام کو معراج شاعری تصور کیا۔ چونکہ عروضی سمرقندی، عروض اور فن شعر کا زبردست ماہر سمجھا جاتا تھا۔ اس لیے اس کے فرمان کو ناقابل تنبیخ سمجھا گیا اور مصلح شعر کے لیے سلیم الفطرت، عظیم الفکر، صحیح الطبع، حیدر رویہ اور دقیق النظر ہونا ضروری قرار پایا۔ صحت زبان کے سلسلے میں زبان داں اور اہل زبان کی اصلاعیں وضع کی گئیں۔ شاعری میں لفظ کی لغوی صحت پر تلفظ اور معانی دونوں کے نقطہ نظر سے اتنا اصرار کیا گیا کہ اکثر حالتوں میں اس کی تخلیقی نوعیت مجروح ہو گئی۔ چنانچہ روزمرہ، محاورہ اور زبان کے چٹخارے نیز لہجے کی شاعری کا چلن عام ہو گیا۔ معانی کی جگہ لفظ متصور بالذات ہو گیا۔ اس سلسلے میں اسیر لکھنوی، جلال لکھنوی، امیر مینائی، ذوق دہلوی اور ذراغ دہلوی نے بطور خاص کام کیا۔ ان کے کام کو صفدر مرزا پوری سیما ب اکبر آبادی، ابراہیم حسنی اور جوش ملیانی وغیرہ نے فن اصلاح سخن پر کتابیں لکھ کر عملاً آگے بڑھایا۔ یہی صورت حال قواعد دانوں کے یہاں نظر آتی ہے۔ انھوں



نے شعر کا معیار قواعد کی پیروی کو قرار دیا۔ چنانچہ شاعر سے بہت سے اختیارات چھین لیے گئے اور اس شعر کو شعر قرار دیا گیا جو جملے کی نشری ترتیب کے مطابق ہو۔ یعنی جس کی نشر نہ کی جاسکے۔ اس طرح پہلے ممنوع وغیرہ کی طرف خاص نظر رہی اور شاعری سے بچیدگی، گیرائی اور تہ داری کو خارج کر کے صفائی، ستھرائی اور وضاحت و صراحت پر زور دیا گیا۔ ماہرین بلاغت نے فصاحت کی مثبت تعریف کی جگہ منفی تعریف کی اور کہا کہ وہ کھریا شعر فصیح ہے جس میں تنافر کلمات یا حروف ضعف تالیف تعقید، کثرت تکرار لفظ واحد، توانائی، اضافت، مخالفت قیاس لغوی اور غرابت نہ ہو۔ اس طرح فصاحت کو جملے کے پورے تناظر سیاق و سباق اور محل استعمال میں متعین کرنے کی جگہ جامد اصولوں سے پرکھا گیا۔ ان اصولوں سے انحراف کرنے والوں کو بنجی محفلوں، مشاعروں اور رسائل میں مطعون کیا گیا۔ قافیہ کی بنیاد حروفِ روی پر رکھی گئی۔ جس سے صوتی، توانائی کے لیے راستہ بند ہو گیا۔ انگریزی میں اکہرے توانائی، جزوی توانائی وغیرہ بھی ملتے ہیں۔ اردو میں ان کے لیے کوئی جگہ نہیں۔ مزید یہ کہ قافیہ کے علم کو اقواء، اکفاء، اجازہ، اور ایط، جلی اور ایط، رنغ، وغیرہ عیوب کے دائرے میں قید کر دیا گیا۔ اس صورت حال نے ایک مکمل مگر کسی قدر جامع فن شعر کو جنم دیا۔ ”زبان“ کے بہت سے عناصر کو متر و کات قرار دیا گیا، الفاظ کو معنی اور ان کے استعمال سے الگ کر کے، غریب، ثقیل، معلق اور کریمہ نیز بعض کوریک، رواں، مترنم اور فصیح قرار دیا گیا یہی نہیں بلکہ شاعری کو بعض عجیب غریب معیاروں سے جانچا گیا اور ان کا نام فن شاعری رکھا گیا مثلاً ان پیمانوں میں ”حشو، تعقید، ذم، ابتذال، ضعف تالیف غرابت، افلال، تکلف، تکرار، تطویل، اتصال حروف، اتصال عطفی و اضافی، اثقال، اثقال بعد سقوط،

تازگی سے ہوا ہے اور جو ہم عصر اردو شاعری کا غالب وسیلہ اظہار بن چکا ہے۔  
چند اشعار ملاحظہ کیجئے :

تری آنکھیاں میں ڈوے دیکھ کر سرخ      بناتی قلوں نے ریشم کی جالی

(دلی)

صبر کے باغ کے منڈوے سے جھڑبھوں جیوں پر      اب تو لاچار گلے بارہوں کن کا، آن کا

(سراج اور رنگ بادی)

شب خوں کے لیے فنک پھرے ہے      کھینچے ہوئے تیغ کہکشاں کی

(درو)

پشیم ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر      منہ نظر آتا ہے دواؤں کے بیچ

داغ آنکھوں سے کھل رہے ہیں سب      ہاتھ دستہ ہوا ہے زگس کا

(میر)

پسانِ ظائر رنگِ حنا تم لے کر      ہر ایک کبک نے پیار سے ترا خرام لیا

نئے بیل چمن، نہ گل نودمیدہ ہوں      میں موسم بہار میں شاخِ بریدہ ہوں

(سودا)

چلی بھی جو ہر رب غنچہ کی صدا بہ نسیم      کہیں تو قاف لہ نہ بہار ٹھہرے گا

(مصطفیٰ)

غم نہیں ہوتا ہے آندوں کو میں از یک نفس      برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

(غالب)

اس غیرتِ نامید کی ہر تان ہے دیریک      شعلہ سالیک بجائے ہے آواز تو دیکھو

(مومن)

محبوب کی آنکھوں کے سرخ ڈوروں کو دیکھ کر ریشم کی جالی بنانے کا خیال

صبر کے بلغ کے منڈوے سے پھول کی طرح جھڑنا، شب خون کے لیے نلک کا کہکشاں کی تیغ کھینچ کر پھرنا، دیواروں کے پنج منہ نظر آنا، داغوں کا آنکھوں کی طرح کھلنا، ہاتھ کانگس کے پھولوں کا دسنتہ ہونا، طائر رنگ جتنا کا قدم لینا، موسم بہار میں شاخ بریدہ ہونا، صبا کا جرس غنچہ کی صدا پر چلنا، برقی سے شمع ماتم خانہ روشن کرنا، اور غیرت نائید کی ہر تان سے شعلہ سالپکنا بنیادی طور پر تازہ کارا استعارے ہیں۔ ان اشعار میں پیکریت کی بعض خصوصیات بھی ملتی ہیں، یہاں روزمرہ اور محاورہ کی صحت پر استعارے کو اور لفظ کے غیر رزایتی انداز پر تخلیقی استعمال کو فوقیت حاصل ہے۔

اسی کے ساتھ ایک اور رجحان بھی ملتا ہے: وہ ہے تجریدی رجحان۔ ۱۹۵۷ء سے قبل کی شاعری میں یہ رجحان وکی اور درد کے یہاں واضح طور پر ملتا ہے۔ ڈاکٹر سید عبدالرشید ولی کی تشبیہوں سے بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ان کی تشبیہوں کی ممتاز خصوصیت ”تمثیلی رجحان اور تنزیہی رجحان کے باوجود اصل نیاں کا قائم رہنا ہے۔ عام طور پر اظہار میں تجریدی اور تنزیہی رجحان ان شاعروں کے یہاں ملتا ہے جن کے یہاں جسم کے تجربے سے زیادہ تمنا کا رنگ ہوتا ہے۔ یا جن کی تخیل زمین سے آسمان کی طرف سفر کرتی ہے۔ اور مادی کشافوں سے بڑی حد تک مبرا ہو کر لطافت کا پیکر بن جاتی ہے چند مثالیں دیکھئے:

تو سر سے قدم تلک جھلک میں      گویا ہے قصیدہ انوری کا  
دیکھنا ہر صبح تجھ رخسار کا      ہے مطالعہ مطالع انوار کا

(دلی)

لطف اگر یہ ہے بتاں صندل پیشانی کا      حسن کیا صبح کے پھر چہرہ نورانی کا

(میر)



پہلے شعر میں بظاہر محبوب کے سراپا کو انوری کے قصیدے سے تشبیہ دی گئی ہے۔ لیکن اس میں بنیادی لفظ ”جھلک“ ہے جو حسی ہے۔ ولی نے اسی کو انوری کے قصیدے سے تشبیہ دی ہے جس کا مزاج عقلی ہے۔ اسی طرح صبح کے وقت محبوب کے رخسار کی دید کو مطلع انوار کے دیدار سے تشبیہ دی ہے۔ بتوں کی پیشانی کا صندل دیکھ کر شاعر کے ذہن میں صبح کے چہرہ نورانی کا خیال آتا ہے۔ اس طرح کی تجریدی اور تنزیہی تشبیہوں اور استعاروں کا تخلیقی استعمال ۱۸۵۷ء کے بعد عصر اصلاح کے شاعروں کے یہاں ملتا ہے۔ ترقی پسندوں کے یہاں بھی کسی نہ کسی حد تک یہ مگر یہ روایت بنیادی طور پر کم نہیں ہوئی بلکہ دلی رومی جس کی بازیافت جدید شاعری بالخصوص جدید غزل میں ہوتی ہے۔

گزشتہ سطور میں زبان کا مشرقی تصور پیش لگنا رہا ہے۔ یہاں یہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ شعری زبان کے مغربی تصورات کو بھی سامنے رکھا جائے تاکہ جدید اردو غزل کے تخلیقی زبان کے تجزیے میں نہ صرف یہ کہ آسانی ہو بلکہ بعض اثرات اور نتائج تک پہنچا جاسکے۔ انگریزی میں پوٹک ڈکشن کی ترکیب مستعمل ہے۔ سب سے پہلے یہ ترکیب ۱۷۰۶ء میں ڈکشن کے یہاں اور اس کے بعد پلاپ کے یہاں ملتی ہے۔ سیمونل جانسن نے اس کو ”الفاظ کے خوش گوار امتزاج“ کا نام دیا۔ ورڈ سورتھ کے یہاں پہونچتے پہونچتے یہ اصطلاح عام ہو گئی۔ اور اس سے ایک خاص تصور وابستہ ہو گیا۔ ورڈ سورتھ نے اس ترکیب کو شاعری کی ایسی روایتی فرسودہ اور جامد زبان کے لیے استعمال کیا تھا جو مسلسل تقلیدی استعمال سے اپنی تاثیر و توانائی کھو چکی تھی۔ ورڈ سورتھ نے شاعری کی زبان کو دو حصوں میں تقسیم کیا۔ ایک کو اس نے ”جھوٹی شاعرانہ زبان“ اور دوسری کو ”فطری زبان“ کہا ہے۔ سچی شاعرانہ زبان سے مراد وہ

زبان ہے جس میں بول چال کی زبان کے زندہ عناصر ہوں، ورد و سورتھ کے نزدیک شاعر چونکہ انسان ہے اور دوسرے انسانوں سے باتیں کرتا ہے اس لیے اس کو انسان کی فطری قابل فہم اور روزمرہ کی زبان میں گفتگو کرنی چاہیے۔ اس نے زبان کے سماجی منصب پر زور دے کر اس کی ترسیلی خصوصیت کو بہت اہمیت دی ہے۔ اور شاعری کی رولتی اور غیر تخلیقی زبان کو مسترد کیا ہے۔

ورد و سورتھ کے شاعری کی زبان کے تصور کا رد عمل کو لرج کے یہاں نظر آتا ہے۔ کو لرج کا خیال ہے کہ شاعر وہ زبان تخلیق کرتا ہے جو مقصد اور مزاج کے اعتبار سے بول چال کی زبان سے زیادہ جذباتی اور تخیلی ہوتی ہے۔ کورج کے خیال میں شاعری کی زبان کا اولین مقصد شعری تجربہ کی جلیاتی لذت کی ترسیل ہے۔ جبکہ بول چال کی زبان کا یہ منصب نہیں ہے۔ وہ محض کسی خیال کی ترسیل کا فریضہ ادا کرتی ہے۔ دراصل کو لرج ایک ایسی زبان کی تشبیہ کا قائل ہے جو شاعر کے شعری تجربے کے اظہار کی حامل ہو اور اس میں حسن کاری اور جمال آفرینی کے عناصر ہوں۔

اوون بار فیلڈ نے ڈکشن کی تعریف اس طرح کی ہے:

”جب الفاظ اس طرح انتخاب کیے اور برتے جاتے ہیں کہ ان کے معانی جمالیاتی تخیل کو بیدار کریں، یا نمایاں طور پر بیدار کرنے کی طرف متوجہ ہوں تو اس کے نتیجے میں وجود میں آنے والی زبان کو شاعری کی زبان“ کہا جاتا ہے۔“ لہ

اس تعریف میں الفاظ و تراکیب کے انتخاب و استعمال کے ساتھ ”جمالیاتی تخیل“ کو بیدار یا بیدار کرنے کی شرط بھی ہے۔ یہ تعریف شاعری کے مزاج کی طرف واضح اشارہ کرتی ہے۔ مگر اس میں بھی عمومیت کا انداز ہے۔ ادبی نثر کی زبان میں ایسے عناصر ہوتے ہیں جو جمالیاتی تخیل کو بیدار کرنے کی شرط کو پورا کرتے ہیں۔ انگریزی میں متنوع آہنگ والی نثر اور اردو میں ادب لطیف کا سرمایہ اور دوسری تخلیقی نثری کاوشیں ثبوت کے طور پر پیش کی جاسکتی ہیں۔ دراصل شاعری کی زبان کی بنیادی خصوصیات کا تعین کرنے کے لیے ضروری ہے کہ اس پر از سر نو غور کیا جائے۔

لفظ حروف کا مجموعہ اور ایک بامعنی آواز ہے۔ اس کے تشکیلی عناصر حروف اور ان کی آوازیں ہیں۔ لیکن یہ حروف اور آوازیں ایک دوسرے میں تحلیل ہو کر ایک نئی اکائی اور ایک بامعنی تصور کو جنم دیتی ہیں۔ اس طرح ہر لفظ اپنی جگہ ایک منفرد اکائی کی حیثیت رکھتا ہے۔ لفظ کانوں کو اپنی صوتی کھنک آنکھوں کو اپنے مادی وجود اور ذہن کو اپنے معانی اور ان کے امکانات سے متاثر کرتا ہے۔ بقول کلیم الدین احمد:

”ہر لفظ کا ایک پیک ہوتا ہے۔ اس کو بولتے ہیں تو اس کی ساخت کو ہم منہ میں محسوس کرتے ہیں سنتے ہیں تو ایک خاص صوتی کیفیت کا احساس ہوتا ہے۔ سوچتے ہیں تو اندرونی آنکھوں کو اس کا خاص صوتی پیکر نظر آتا ہے۔“ ۲۷

لفظ کی اکائی کو یہی ہمہ جہتی خصوصیت کے امکانات شاعری میں زیادہ سے



زیادہ بروئے کار آتے ہیں۔

ہر لفظ کی نمودِ اول سے موجودہ صورت تک اس کی ایک مسلسل تاریخ ہوتی ہے اور تبدیلیاں بھی دو سطحوں پر نمودار ہوتی ہیں۔ ایک معنوی سطح پر، دوسری خارجی یا صوری سطح پر۔ ہر لفظ سماجی تبدیلیوں کو انگیز کرتا ہوا اپنے پرانے معانی میں تخریف، توسیع یا ترمیم کرتا رہتا ہے۔ صوری سطح پر اس کے املا، انشا اور تلفظ وغیرہ میں تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ الفاظ کے بننے اور گزرنے کا عمل سماجی تبدیلیوں سے وابستہ ہے۔ یہاں تک کہ بعض الفاظ سماجی ضرورت کو پورا نہ کرنے کی وجہ سے یا نئی زندگی کے دائرے سے الگ ہو کر اپنی توانائی اور تازگی کھو کر "متروک"، کہلاتے ہیں۔ مگر متروک لفظ "مروہ"، نہیں ہوتا۔ اس میں زبان کے سماجی فریضہ کو پورا کرنے کے امکانات پوشیدہ ہوتے ہیں بشرطیکہ فن کار میں یہ صلاحیت ہو کہ وہ اپنے طریقہ پیش کش سے اس میں جان ڈال دے اور اپنے شعری تجربے کے لیے اسی کو مناسب پائے۔ بعض الفاظ روایتی اور تقلیدی استعمال سے شائستگی، تازگی اور توانائی کھو دیتے ہیں۔ ایسی زبان کو فرسودہ اور روایتی زبان کہا جاتا ہے۔ مگر جس طرح زبان کے تقلیدی استعمال سے یہ عناصر روایتی ہو کر بے جان ہو جاتے ہیں اسی طرح غیر تقلیدی انداز پیش کش سے تازہ اور جاندار ہو سکتے ہیں اور شاعر کی جذباتی کیفیت تخلیقی فضا اور خیال کے تلازموں کو بیدار کر سکتے ہیں۔ اس طرح متروک الفاظ اور زبان کے روایتی عناصر شاعر کے تخلیقی رویہ پر منحصر ہیں۔ اپنی جگہ مطلق حیثیت نہیں رکھتے۔

بعض الفاظ ثقیل، مغلق، کریہہ اور اجنبی تصور کیے جاتے ہیں اور ان کے مقابلہ میں سبک، رواں، مانوس، حسین اور سامعہ نواز الفاظ کا

ذکر کیا جاتا ہے۔ شبلی لکھتے ہیں:

”الفاظ متعدد قسم کے ہوتے ہیں۔ بعض نازک، لطیف، شمر، صاف

رواں اور شیریں اور بعض متین بلند، سہ

اسی طرح کی درجہ بندی معمولی افہام و تفہیم کے لیے تو مناسب ہے۔ مگر شاعری میں یہ درجہ بندی ٹھیک نہیں۔ شاعری میں الفاظ کی مجرد اور مطلق حیثیت نہیں ہوتی۔ بلکہ وہ شاعر کے مافی الضمیر کے تابع ہوتے ہیں اور اس کے شعری تجربے کی ترسیل کا ذریعہ ہوتے ہیں۔ اسی طرح الفاظ کے صوتی نقطہ نظر سے انہیں سامعہ نواز اور کرخت کہا جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ شاعری میں الفاظ کی آواز اور اس کی اشاریت بنیادی تاثر یا شعری تجربہ کی ترسیل کا فرض انجام دیتی ہے اور تاثر کو گہرا کرتی ہے۔ مگر اس کے یہ معنی نہیں کہ الفاظ کو اس کی آواز کی بنیاد پر الگ الگ ذائقوں میں تقسیم کر دیا جائے۔ شاعری میں لفظی صوتیات بھی شعری تجربے کے آہنگ ہی سے بھونکتی ہے۔ اس لیے اگر شاعر کی تخلیقی قوتیں کمزور نہیں ہیں تو وہ اپنے شعری تجربے کے اظہار کے لیے انہیں الفاظ کو استعمال کرتا ہے جو صوتیاتی نقطہ نظر سے موزوں اور مناسب ہوں۔ اس لیے نتیجہ نکالنا غلط نہیں کہ اگر نام نہاد، فرسودہ، روایتی، متروک، مغلق، ثقیل، کریہہ، اجنبی اور کرخت وغیرہ الفاظ شعری تجربے کی بنیادی خصوصیات کی ترسیل کرتے ہوں اور شاعر کے مافی الضمیر کے لیے ناگزیر ہوں تو ایسے الفاظ نہ صرف جائز ہیں بلکہ بے حد ضروری ہیں۔ اسی طرح اگر نام نہاد حسین، سبک، رواں، سامعہ نواز اور سلیس الفاظ شعری تجربے کے مطابق

نہ ہوں اور اس کی ترسیل و تاثر میں محسوس ہوں تو ایسے الفاظ نہ صرف یہ کہ ممنوع ہیں بلکہ حرام ہیں۔ اس بحث کا لب لباب یہ ہے کہ الفاظ بذاتِ خود شاعرانہ ہوتے ہیں نہ غیر شاعرانہ بلکہ ان کا انحصار اس بات پر ہے کہ وہ شاعر کے شعری تجربے کی بنیادی خصوصیات کے لیے کس حد تک اگزیسٹیں اور اس کے اظہار کے لیے کس قدر بہترین وسیلہ ہیں۔ مثلاً ان اشعار کو پڑھیے:

ہاتھ لگتے ہی ہوا اندھوش حسن مست شوق      اونگھتے کو ٹھیلنے کا اک بہانہ ہو گیا  
میں بھی ہمراہ ابوالہول کھڑا تھا بیل      نیل کے بیج سے جب گزرے سنی اسرائیل

\_\_\_\_\_ (عبدالعزیز خالد)

اب چائے پیٹھ کر شرافت      تر مال تو لے اڑے لفظ  
جب شیر نے دم نیسے سر شام      جنگل سے نکل گئے ہرنے

\_\_\_\_\_ (ظفر اقبال)

بدن میں دبا مکھن، موت، ریل اور رکش      زندگی خوش رکش، ریل، موٹر میں، ڈولی  
شیشے کی سلائی میں کالے بھوت کا چڑھنا      شام کا ٹھکا گھوڑا، نیم کا پنچ کی گولی

\_\_\_\_\_ (بشیر بدر)

الف میر کرنے گیا لون میں      ملے سیم کے نقش پانوں میں  
کتابوں سے باہر نکالو الف      بدن پر رہنے چلاو الف

\_\_\_\_\_ (عادل منصور)

عبدالعزیز خالد کے یہاں، اونگھتے کو ٹھیلنا، ابوالہول، ظفر اقبال کے لفظ اور ہرنے، بشیر بدر کے مکھن، رکش، ریل، موٹر میں، گولی، کاٹھ کا گھوڑا، وید عادل منصور کے الف، لون، م، وغیرہ ایسے نئے الفاظ ہیں۔ اب تک غزل کے ذخیرۃ الفاظ میں شامل نہیں تھے۔ اس سے تو انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اس قسم



کے شاعروں نے اپنے لسانی تجربوں سے غزل کے ذخیرۃ الفاظ کو وسیع کیا مگر میں نے سطور بالا میں جن الفاظ کی طرٹ اشارہ کیا ہے وہ اپنے وجود کو غزل کے شعر کی حیثیت اور بنت میں تحلیل نہ کر سکے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ دراصل اس قسم کے اشعار کسی بھرپور تجربہ کی خصوصیت کا اظہار نہیں بلکہ یوں ہی فیشن اور فارمولے کی وجہ سے برتے گئے ہیں۔ بدیدار دو غزل نے اس قسم کی چونکا دینے والی "لفظیات" کو مستحسن نظروں سے نہیں دیکھا۔ اب ان کے مقابلے میں حسب ذیل شعر پڑھیے:

بچھڑا ہر ایک شخص پھر سے حساندان کا      مجھ کو یہ شباب لگ گیا کس بے زبان کا  
آجاؤ اپنے مکہ سے مکھوٹا اتار کے      بہر دیویوں کے ساتھ سمے کھورے ہو کیوں  
میں پر تھوی الاٹھ کے تیسری پکار پر      پھر اکھڑا ہوں اپنے سفر کے حصار پر

(صادق)

قبول کر مجھے اب تک ہوں ان سنی آواز      کہ آ رہا ہوں صداؤں کے گم کدے سے میں  
یہ میری ذات ہے کہ کوئی گونجتا کھنڈر      اپنی صدا پہ آپ ہی پاگل ہوا ہوں میں

(من موہن تلخ)

میں جتنا بڑھتا تھا اتنا وہ پھیل جاتا تھا      مگ کا تھا کپڑے پہڑیوں کا سلسلہ آگے  
فطرت کے گوشوارے میں محفوظ ہو گئے      میری صدا کے قطرے گرے اور کھو گئے

(عقیق اللہ)

مجھے جب سے وہ کامنی تھج گئی      مری کامناؤں کی سچ دھج گئی  
دامنی کا یہ چمپٹی لہرا      کامنی یا منی کا ہے آنچل

(کرشن موہن)

ان اشعار میں صادق کے یہاں شراب (شاپ) مکھوٹا، سمے، پر تھوی، الاٹھ۔ من موہن تلخ کے یہاں گم کدے، کھنڈر۔ عقیق اللہ کے یہاں کپڑے پہاڑ

اور فطرت کے گوشوارے۔ کرشن موہن کے یہاں یا منی، دامنی وغیرہ الفاظ بھی ایسے ہی ہیں جو جدید اردو غزل سے قبل اتنی فراوانی سے نہیں برتے گئے۔ لیکن ان میں نہ اجنبیت ہے نہ اکھڑاپن۔ اس لیے ان کے صوتی تنفر کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ بات صاف ہے۔ وہ یہ کہ یہ الفاظ دراصل شاعر کے شعری تجربے کا حصہ بن کر ہیئت اور ثبت میں شامل ہیں۔ ان اشعار میں الفاظ کا حسن و قبح کسی جاہد معیار کے تابع نہیں بلکہ تخلیقی حرکیت سے تعلق رکھتا ہے۔

ایک اور مفالطنتی اور پرانی زبان کا ہے۔ ایک عام خیال یہ ہے کہ شاعری کے لیے نئی زبان کی تخلیق ضروری ہے۔ نئی زبان اپنی جدت اور کسی قدر افرادیت کی وجہ سے اپنی طرف متوجہ رکھنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ یہی اس کا عیب بھی ہے اور ہنر بھی۔ عیب اس لیے کہ نئی زبان قاری کی توجہ، مواد، معانی اور مقصد سے ہٹا کر اپنی خارجی ساخت، صوتی کھٹک طریقہ پیش کش کی طرف مبذول کرا لیتی ہے۔ ہنر اس لیے کہ بعض اوقات ایسی زبان اگر کسی نادر و نایاب یا اچھوتی سچائی یا کسی غیر معمولی شعری تجربہ کی نقش گیری کرتی ہے تو اس موقع پر ایسی زبان صحیح معنوں میں شاعرانہ زبان ہوگی۔ اگر فن کار روایتی زبان یا مستعمل زبان میں لکھنے کا عادی ہے اور جزوی طور پر کوئی نیا لفظ وضع کر کے برتتا ہے تو وہ اس کی زبان کے عام رنگ و رفتار سے الگ اور اکھڑا اکھڑا نظر آئے گا۔ اس کے برعکس اگر شاعر کا ذریعہ اظہار بول چال کی زبان ہے تو نیا لفظ اس میں خوبصورتی سے کھپ جائے گا۔ دراصل نئی اور پرانی زبان کی تقسیم بھی اضافی ہے۔

زبان کو نثری زبان اور شاعرانہ زبان کے خانوں میں بھی تقسیم کیا جاتا ہے۔ یہ تقسیم اپنے مقصد اور مزاج کے اعتبار سے صحیح ہے۔ شاعرانہ

زبان کی بنیادی خصوصیت کی نشان دہی کے لیے نثری زبان کو سمجھنا ہوگا۔  
 نثر میں الفاظ کا بنیادی مقصد کسی چیز یا واقعہ کو بیان کرنا ہے۔ جب کہ شاعری  
 میں اس کا مقصد معنی آفرینی ہے۔ نثر میں الفاظ کسی چیز کی تشریح، وضاحت  
 اور انکشاف کرتے ہیں۔ شاعری میں الفاظ کی حیثیت تعبیری، کھمبیدی اور  
 اشارتی ہے۔ شاعری میں مجازی استعمال ضروری ہے۔ خالص  
 نثر میں الفاظ خشک اور جامد لگش ہوتے ہیں۔ شاعری میں متحرک،  
 سیال اور علامت ہوتے ہیں۔ نثر میں ہر لفظ اپنی مخصوص دلالت دہی  
 کے تحت آتا ہے اور اپنے متعین معانی کی ترسیل کرتا ہے۔ نثر براہ راست  
 شعور کو اپیل کرتی ہے۔ شاعری شعور کے ساتھ وجدان کو بھی اپیل کرتی ہے۔  
 نثر میں الفاظ کا کام تشکیلی اور تعمیری ہے جب کہ شاعری میں تخلیقی۔  
 اس لیے شاعری میں الفاظ جذبات کی مرنی شکلیں ہوتے ہیں اور اپنی  
 جمالیاتی صداقتوں کو ہر آخر تک بروئے کار لاتے ہیں۔ جان لیونگسٹن  
 لیویز نے "شاعرانہ زبان بنام شاعری کی زبان" پر بحث کرتے ہوئے  
 لکھا ہے:

”شاعری اپنے جاندار اثرات کے ذریعہ الفاظ کو شاعرانہ  
 خصوصیت عطا کرتی ہے۔ محض شاعرانہ زبان سے شاعری  
 وجود میں نہیں آ سکتی“ لکھ

یہاں شاعرانہ زبان سے مراد وہی شاعری کی سکہ بند زبان ہے جس میں  
 ڈھلی دھلائی ترکیبیں اور ترشے ترشائے الفاظ اور مستعمل ذخیرہ الفاظ شامل ہے۔



جہاں تک زبان کا تعلق ہے۔ نظم و نثر کا بنیادی فرق الفاظ کا نہیں بلکہ ان کے مقصد مزاج اور محسوس استعمال کا ہے۔ شاعری کی زبان کا مقصد تخیلی طاقت کے ذریعہ تاثرات کا اظہار ہے نہ کہ حقائق کا۔ انہیں تاثرات سے الفاظ نئی زندگی حاصل کرتے ہیں۔ یہی مقصد الفاظ کو ایک نئی معنویت اور نئی لسانی فضا سے آشنا کرتا ہے۔ نثر میں عقلی و ذہنی پس منظر کی حیثیت بنیادی ہوتی ہے۔ جب کہ شاعری میں تخیلی اور جذباتی پس منظر کو فضیلت حاصل ہے۔ شاعری میں الفاظ نہ صرف یہ کہ اپنے معانی کی تمام گہرائیاں کھولتے ہیں۔ بلکہ بعض نا در و نایاب تجربوں کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں۔ ان کی یہی لہجہ رہبری اور علامتی قوت انہیں شاعری زبان کا درجہ عطا کرتی ہے۔ چونکہ شاعری میں تاثرات کا اظہار کیا جاتا ہے اور تاثرات نا انتہا قسم کے ہو سکتے ہیں۔ اور لا انتہا قسم کے تاثرات کے ان گنت ذیلی رنگ بھی ہو سکتے ہیں۔ اس لیے شاعر ہر تاثر کے لیے نیا لفظ اور ہر ذیلی رنگ کے لیے نیا لفظ تراشتا ہے۔ یا پرانے الفاظ کو نئے انداز سے برتتا ہے۔ اس لیے شاعری کی زبان کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا رہتا ہے۔ مثلاً

زنگ آلود گھر کا سناٹا      در میں جینتی صدا کی طرح  
چھاؤں کا ایسا قحط بڑا اس برس کہ دھوپ      ہر سو کھیتے شجر کے لیے سائبان ہوتی

(وزیر اسحاق)

پتے ہلے تو شاخوں سے چنگاریاں اڑیں      سرسبز پیر آگ اگلے ہیں دھوپ میں  
چھوٹی ہیں مرے پاؤں بھر جاتی ہیں لہریاں      میں سوچ میں ڈوبا ہوا ساحل پہ کھڑا ہوں

(محمود سعیدی)

چاند ہاتھ میں بھر کر، جگنوؤں کے سر کاٹو اور آگ پر رکھ دو  
موم بتی کی لانیں جب بلیڈ سے کھل جائیں چاقوؤں کے سر رکھ دو

(بشیر بدار)

کہیں کہیں سے اگر جلد کو ذرا چھلیں اہل پٹن گئی تیزاب سے بھری جھیلیں

(غنیق الش)

شش جہت صحرائے بے سنار تھا آسماں آئینہ کی دیوار تھا  
سلگتی ریت مری ٹھیلوں میں سر دھوئی کہ سب جواہر دشت و سراب میرے تھے

(زریب غوری)

ہم وہ ہنستا ہوا باہریں کہ گھر تک جس کی کبھی آواز بھی آئے تو ذرا سی آئے

(من موہن تلخ)

ان اشعار میں زبان کے عناصر، ان کا انتخاب و استعمال سراسر غیر روایتی ہے۔ رنگ آلود سناٹا، دھوپ کا سوکھتے شجر کے لیے سائبان ہونا، چاند کو ہاتھ میں بھرنا، جگنوؤں کا سر کاٹنا، چاقوؤں کا سر رکھ دینا، زہراب کی جھیلیں، شش جہت صحرا، سلگتی ریت کا ٹھیلوں میں سر دھونا، ہنستا ہوا باہر وغیرہ الفاظ سے بنائے ہوئے ایسے استعارے اور پیکر ہیں جو سراسر انفرادی اور نئے تخلیقی ذہن کا ثبوت ہیں۔ لہجہ بھی نیا نیا ہے اور شعر کا تاثر بھی گہرا پچیدہ اور جدید انسان کی نفسیاتی ژولیدگیوں کا مظہر ہے۔ ان اشعار میں جو جذبے اور خیال اور ان کی ذیلی شکلیں کام کر رہی ہیں، وہ ان کے پیکروں، استعاروں اور الفاظ کے انتخاب اور آہنگ سے ظاہر ہو رہی ہیں۔ اس لیے جدید شاعروں کے اس کارنامے سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ انھوں نے زبان اور ذخیرۂ زبان کو محض وسیع ہی نہیں کیا بلکہ اس دور کے پچیدہ مسائل کے داخلی اظہار

کا تخلیقی ذریعہ بھی بتایا ہے۔

رہینے، ویلک اور اسٹن ویرن وغیرہ نے ادبی زبان، سائنسی زبان اور بول چال کی زبان پر بحث کر کے ان کے تضادات اور مشابہتوں کو بڑی خوبی سے نمایاں کیا ہے۔ انھوں نے سائنس کی زبان کو ”دالیتی“ بول چال کی زبان کو ”ترسیلی زبان“ اور ادبی زبان کو ”جمالیاتی“ قرار دیا ہے۔ سائنس میں عقل اور شاعری میں جذبہ کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ سائنس میں نشانات اور متعین علامتوں کا ایک نظام ہوتا ہے۔ ان کا استعمال متعین معانی کے لیے ہوتا ہے۔ اس لیے سائنس کی زبان اپنے بندھے ٹکے معانی کی حدود میں یکساں طور پر سمجھی جاتی ہے۔ شاعری کی زبان محض حوالے کے لیے نہیں ہوتی اس میں اظہار پذیر کی صلاحیت ہوتی ہے۔ یہ محض کسی چیز یا واقعہ کا بیان نہیں کرتی۔ بلکہ قاری کو داخلی طور پر متاثر کرتی ہے اور قاری کی شخصیت میں آہستہ آہستہ تبدیلی پیدا کرتی ہے۔ شاعری میں ہیئت، اسلوب، تکنیک اور ڈکشن کی تمام جہتیں آواز کی اشاریت سے فائدہ اٹھاتی ہیں۔ یہ بات ضروری ہے کہ ہر قسم کی شاعری میں زبان کی صوتیات کو بہت اہمیت حاصل ہوتی ہے۔

بول چال کی زبان اور شاعری کی زبان ایک دوسرے سے قریب ہوتی ہیں بول چال کی زبان کا ذخیرہ بہت وسیع ہے۔ اس میں بازار کی زبان کا، کاروبار کی زبان، دفتر کی زبان، گھریلو زبان اور جلسے جلوس کی زبان، پیار محبت کی زبان سب کچھ شامل ہیں۔ بول چال کی زبان، سائنسی زبان کا منصب ادا نہیں کر سکتی دوسرے تمام فرائض انجام دے سکتی ہے۔ مگر بول چال کی زبان کسی اصول کی پابند نہیں ہوتی۔ یہ بے اعتدالیوں سے بھری ہوتی ہے اور حسب موقع زبان کی تبدیلیوں



کو بھی انگیز کرتی رہتی ہے۔ مگر بول چال کی زبان کا اولین مقصد ترسیل ہے۔ جبکہ شاعری کی زبان کا مقصد ترسیل کے علاوہ اور بہت کچھ ہے۔ شاعری کی زبان کو بول چال کی زبان سے الگ کرنا بہت مشکل ہے۔ دونوں کا کثیرہ مایہ مشترک ہے۔ جب ہم کسی شاعر کی داخلی شاعری کا مطالعہ کرتے تو ہم بالکل ایک نئی شخصیت سے متعارف ہوتے ہیں۔ یہ شخصیت عام حالات میں دکھائی نہیں دیتی بلکہ ایک مانوس انیٹ کی حامل ہوتی ہے اس لیے داخلی شاعری میں الفاظ کے معنی بعید ہوتے ہیں۔ ان میں ابہام بھی ہوتا ہے۔ قواعد اور عروض کی غلطیاں بھی ہوتی ہیں۔ معائب اور محاسن سخن ہوتے ہیں۔ ہر شعری پیکر میں معنوی پہلو کے علاوہ ایک لسانی اور منطقی تنظیم بھی ہوتی ہے جو خارجی اور عام منطقی تنظیم سے بالکل الگ ہوتی ہے۔ اس کے مواد میں ایک خاص نوع کی ترتیب اور وحدت ہوتی ہے۔ عام تجربہ یہ ہے کہ اچھے شعر میں کسی لفظ کے تغیر و تبدل یا حذف و اضافہ سے اس کے معنی بدل جاتے ہیں اور اثر میں فرق پڑ جاتا ہے۔

شاعری کی زبان کی بعض اہم خصوصیات اور بھی ہیں جن میں موزونیت تنوع اور تخلیقی کیفیت شامل ہیں۔ موزونیت سے مراد یہ ہے کہ لفظ و معنی میں سچی مطابقت ہو، یہ ایک دوسرے میں تحلیل ہوں جو لفظ جس خیال کے اظہار کے لیے چنا جائے۔ اس سے بہتر کوئی دوسرا لفظ نہ ہو۔ موزوں ترین لفظ کا اصول اسی موزونیت اور مناسبت کا مظہر ہے۔ تنوع سے مراد یہ ہے کہ شعری لفظ لغوی معانی کی جہاں دیواری میں قید نہ ہو بلکہ معانی کے بہت سے دائروں کا احاطہ کرتا ہو۔ تخلیقی کیفیت سے مراد یہ ہے کہ لفظ فنکار کے جذبہ و خیال کی سچی تجسیم کرتا ہو اور اس میں جمالیاتی کیفیت ہو۔ آئی۔ اے رچرڈز نے زبان کے دو مصروف بتائے ہیں۔ ایک سائنسی اور دوسرا جذباتی اس کے خیال میں:

”زبان کا سائنسی استعمال یہ ہے کہ بیان کو محض حوالے کے لیے استعمال کیا جائے۔ اس کا نتیجہ صحیح ہو یا غلط۔ اسی طرح زبان کا جذباتی استعمال یہ ہے کہ بیان کو جذبہ اور ذاتی کیفیت کے اس تاثر کے اظہار کے لیے برتا جائے جو اس حوالے سے پیدا ہوتا ہے“ لے

زبان کا سائنسی استعمال نثر سے اور جذباتی استعمال شاعری سے متعلق ہے۔ لفظ کا تخلیقی استعمال اس میں نئی توانائی، تازگی اور تاثیر پیدا کرتا ہے۔ تخلیقی عمل سے گزر کر لفظ میں زندگی کی بڑھتی اور پھلتی لہروں کا احاطہ کرنے کی صلاحیت پیدا ہو جاتی ہے۔ تخلیقی عمل سے گزر کر لفظ میں ایک جوہری توانائی آجاتی ہے۔ وہ لوگ جو اس غلط فہمی میں مبتلا ہیں کہ محض زبان کی توڑ پھوڑ سے بڑی شاعری وجود میں آتی ہے صحیح راہ پر نہیں ہیں۔ یا اس وہم میں مبتلا ہیں کہ جدید شاعری کی زبان رذالت کے تسلسل سے تعلق نہیں رکھتی۔ وہ لوگ ترقی پسند شاعروں کے ان اشعار کو پڑھیں:

زنگ پیراہن کا خوشبو زلف لہرنے کا نام      موسم گل ہے تمہارے بام پر آنے کا نام  
گھر رہیے تو ویرانی، دانا کھانے کو آوے      رہ چنیے تو ہر کام پر غوغائے سگڑ ہے

(رفیق)

دل کی آگ جوانی کے رخساروں کو دہکائے ہے      بے بسی نہ کھڑے پر یا سوچ بگھل جئے ہے  
بچوں کے سر کھٹے ہونٹوں پر پیاس کی سوکھی بیت جمی      دودھ کی دھاریں گائے کے تھن سے گر گئیں ناگرتے پھن میں

(سردار جعفری)

اسی سبب سے ہیں شاید عذاب جتنے ہیں      جھٹک کے پھینک دو پلکوں پر خواب جتنے ہیں  
ہم نے ان لوگوں کے دکھ درد کا حل ڈھونڈ لیا      کیا برا ہے جو یہ افواہ اڑادی جلتے

(جاں نثار اختر)

رات بھر دیدۂ غمتاک میں لہراتے رہے  
اس شہر میں اک بہوئے خوش چشم سے ہم کو  
سافس کی طرح سے آپ آتے رہے جاتے رہے  
کم کم ہی سہی، نسبتِ پیمانہ رہی ہے

(مخدوم محی الدین)

اتنا مانوس ہوں سنلے سے  
کون کہتا ہے کہ موت آئی تو مرجاؤں گا  
کوئی بولے تو برا لگتا ہے  
میں تو دریا ہوں سمندر میں اتر جاؤں گا

(احمد ندیم قاسمی)

ستونِ دار پہ رکھنے پیلوسروں کے چراغ  
جہاں ملک بھی ستم کی سیاہ رات پتلے

(مخروج سلطان پوری)

منزل کی دھوپ بن کے سمٹنے لگے ہو تم  
اور احساسِ تمازت میں اضافہ ہو گا  
ہم گردِ راہ ہو کے بھی راہوں کے ساتھ ہیں  
دھوپ کے لمس میں سایوں کا سفر کیا معنی

(اعجاز صدیقی)

جرمِ اساس کی فطرت نے مزاد کی ہے مجھے  
کھلائے مشعلِ نسیم سحر سے دور نہیں  
ہونٹ جل جلتے ہیں جس سے، دلوادی ہو مجھے  
سوادِ رنگ سوا دِ نظر سے دور نہیں

(غلام ربانی تاباں)

غم بھر ایک ہی دامن سے پیٹ کر رونا  
وہ ننھی سی خواہش اب بھی دل کو بلانے لگتی ہے  
لوگ اس جبرِ محنت کو وفا کہتے ہیں  
جس کے تیاگ کی خاطر میں نے جہنمِ حتم کی بیاس لے

(رفعت سرور ش)

ایک بھی حرف نہ تھا خوش خبری کا لکھا  
زباں کشائی غم سے کھلی کتابِ خیال  
نامہ وقت ملا اور کسی کا لکھا  
درقِ درق پہ کھلا برگِ مدعا تجھ سے

(حسن نعیم)

ان گنت مریں میں ہر موج میں لاکھوں چہرے  
اس سمندر میں کہاں ڈھونڈھنے جاتیں تجھ کو



کل جہاں ظلم نے کاٹی تھیں سروں کی فصلیں      خم ہوئی ہے تو اسی خاک سے لشکر نکلا  
(وحید اختر)

ریت کی پیاس مری پیاس سے بڑھ کر ہے یہاں      ایسا لگتا ہے کہیں تہ میں سمندر ہے یہاں  
ایک اک سنگِ ملامت سے کیا ہے تعمیر      کیسے اس شہر کو چھوڑوں کہ مرا گھر ہے یہاں  
(شہاب جعفری)

خراش اک چیخ کی جس طرح سناٹے کے چہر پر      کچھ ایسا ہی مرا حالِ تمنا کر دیا تو نے  
ایک ٹھہرا ہوا دریا ہے مری آنکھوں میں      کن سراپوں میں ڈبوئی ہے تری پیاس مجھے  
(شاذ مکت)

مجھے اس طرح پڑھتی لگا ہیں      نئی نسلوں کا جیسے مرثیہ ہوں  
(خورشید احمد جاتی)

جس راہ سے وہ گزریں وہ ہر گام بہاراں ہو      اک جسم نہیں چلتا، ماحول بھی چلتا ہے  
(سیفی پری)

ان اشعار میں لفظ اور استعارہ دونوں کا استعمال محض معمولی لسانی تجربے کی سطح پر نہیں ہوا بلکہ اس کے استعمال میں زبردست تخلیقی حرکیت پائی جاتی ہے۔ زبان کے تخلیقی استعمال کا وہ رجحان جو دبا دبا سا تھا۔ ترقی پسند شاعروں کے یہاں نکھر آیا۔ چونکہ ترقی پسند شاعر، بے مقصدیت پر مقصد کو، بے سمتی پر سمت کو، اہمال پر وضاحتی رمزیت کو، جمود پر حرکت کو، قدروں کے زوال پر، قدروں کے اثبات کو، مایوسی پر امید کو، غرض زندگی اور سماج کے منفی اندازِ نظر پر، مثبت اندازِ نظر کو فوقیت دیتے ہیں۔ اس لیے ان کے یہاں رمزیت اپنی تمام تردلاؤں کی کے ساتھ ترسیل کی سب سے پناہ قوت رکھتی ہے۔ جس کو مفرد لفظ، ترکیب اور استعارہ، غرض زبان کی ساری مجازی اور تخلیقی صورتیں ظاہر کرتی ہیں۔ مندرجہ بالا اشعار میں رنگ کو پیراہن کہنا، ویرانی

دل کو کھانے کو آنا، ہر کام پر غوغائے سگاں مہرنا، دل کی آگ کا رخساروں کو دہکانا اور مکھڑے پر پسینہ بن کر سورج کا پگھلنا، خوابوں کا پلکوں سے جھٹک دینا، دیدہ نمناک میں لہرانا آجوتے خوش چشم سے نسبت پیمانہ ہونا، سناٹے سے مانوس ہونا، درد کے سمندر میں ترنا، ستون دار پر سردی کے چراغ کا رکھنا، منزل کی دھوپ بن کے سمٹنا، دھوپ کے لمس میں سیڑیوں کا سفر کرنا، نواسے ہونٹوں کا بیلنا، نسیم شکر کا شعلے کھلانا، نغمی خواہش کا دل کو بیلنا، تاملتہ وقت کسی اور کا لکھا ہوا ہونا، ورق و رت پر برگ مدعا کا کھلنا، ان گنت موجوں میں لاکھوں چہروں کا ہونا، سروں کی فصلیں کاٹنا، سنگِ ملامت سے گھر کو تعمیر کرنا، اپنی پیاس سے زیادہ ریت کی پیاس کا احساس کرنا، سناٹے کے چہرے پر پیچ کی تراش کا پڑنا، اس کی پیاس کا سر ایوں میں ڈبونا، انسان کو تنہی نسلوں کا مرثیہ سمجھ کر بڑھنا، جسم کے ساتھ ماحول کا چلنا، ایسے استعارے ہیں جو ہیں ایک طرف روایت کی روشنی اور دوسری طرف تجربے کی تازگی ہے۔ ان دونوں خصوصیات نے ان اشعار میں وضاحت میں رمزیت اور رمزیت میں وضاحت پیدا کر دی ہے۔ اس کے علاوہ یہ استعارے ان شعری تجربوں کو ظاہر کرتے ہیں جو ہمارے ترقی پسند شاعروں نے اپنے مخصوص انداز نظر کے باوجود اپنے گرد و پیش سے حاصل کیے ہیں اور جنہیں تخلیقی عمل سے گزار کر اپنے انفرادی اسلوب میں ادا کیا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ابھی تک ترقی پسند شاعروں کے لفظ کے تخلیقی استعمال، علامت نگاری اور پیکر تراشی کا سچا اور بھرپور تجربہ نہیں ہوا، ورنہ بہت سے نقادوں کا یہ وہم دور ہو جاتا کہ ترقی پسند شاعروں نے استعارہ سازی نہیں کی ہے یا ان کے یہاں محض نعرہ بازی ہے۔

اب اردو کے بعض نوکھاسیکی، اور جدید شاعروں کے بعض اشعار ملاحظہ کیجئے:

پنہاں تھی میرے تن میں کئی سروجوں کی آغ  
لاکھوں سمندروں میں بھجایا گیا مجھے

کس کس کے گھر کا نور تھی میرے لہو کی آگ  
بب مجھ گیا تو پھر سے جلایا گیا مجھے

میں گھر بسا کے سمندر کے بیچ سویا تھا  
 اٹھ تو آگ کی لپٹوں میں تھا مکان مرا  
 (نشرت خانقاہی)

تری صدا کا ہے صدیوں سے انتظار مجھے  
 مرے لہو کے سمندر ذرا پکار مجھے  
 میں نے دیکھی نہیں برسوں سے خود اپنی صورت  
 زندگی دیکھ کبھی غور سے چہرہ میرا  
 (فیل الرحمان عظمیٰ)

کچھ یادگار شہر ستم گرہی لے چلیں  
 آتے ہیں اس گلی میں تو پتھر ہی لے چلیں  
 یہ کہہ کے چھیڑتی ہے ہیں دل گرفتگی  
 گھبرا گئے ہیں سب تو باہری لے چلیں  
 (ناصر کاظمی)

جلوسِ وقت کے پیچھے رواں میں اک لمحہ  
 کہ جیسے کوئی جنازہ کسی برات کے ساتھ  
 نشک پتوں کو جن سے یہ بڑھ کر جن لو  
 ہاتھ شادابی رفتہ کی نشانی آتی  
 (محمود سعیدی)

جلانے میں کون سے پت جھڑپیں ہوا تھا برباد  
 گرتے پتوں کی اک آواز ہے ہر جا مجھ میں  
 ہم سے بھی تو بدلتے ہوئے موسم کی طرح  
 تیری آنکھوں میں کوئی عکس نہ ٹھہرا پنا  
 (مصور سبزواری)

غریب شہر تو اہی سہی مگر یارو  
 بہت ہے اپنی ہی آواز کا دیرا مجھے  
 حد درنگ سے نکلا تو یہ ہوا معلوم  
 وہ جسم کچھ بھی نہ تھا، شرح رنگ دبو کے سوا  
 (انور صدیقی)

بے چہرہ منظروں کو بھی کچھ خدو خال دے  
 اس تیز روشنی میں اندھیرا اچھال دے  
 اپنی ناکردہ گناہی نے وہ شہرت بخشی  
 ہم نمائش میں لگایا ہوا بازار لگے  
 (منظہر امام)

وقت کی ڈور خدا جاتے کہاں سے ٹوٹے  
 کس گھر ہی سر پہ بنگاتی ہوتی تلوار گرے



سوچو تو سلوٹوں سے بھری ہے تہا طرح دیکھو تو اک شکن بھی نہیں ہے لباس میں  
(شکیب جلالی)

جائے کب ابھرے تری یاد کا ڈوبا ہوا چاند جلنے کب دھیاں تراہم کو اڑا کر لے جلتے  
نظر کی دھوپ میں سائے گھٹائیں شب کی طرح میں کب اداس نہیں تھا، مگر نہ اب کی طرح  
(احمد فراز)

کیا دل خراش کام ہوا ہے مرے سپرد اک زرد درخت کے برگ و ثمر چن رہا ہوں میں  
(ربانی)

میں خلاؤں میں کھڑا ہوں مہوت ہر صدا اس کی صدا ہو جیسے  
(کیلاش ماہر)

چراغوں کو آنکھوں میں محفوظ رکھنا بڑی دور تک رات ہی رات ہوگی  
(بشیر بدر)

کوئی بھی مرے کرب سے آگاہ نہیں ہے میں شاخ سے گرتے ہوئے پتے کی صدا ہوں  
مجھے تلاش کریں گے نئی رتوں کے لوگ میں گہری دھند میں لیٹا ہوا جزیرہ ہوں  
(راج نرائن راز)

ہر فرد ہے گھرا ہوا اپنے ہی خول میں اب داندروں کی قید میں سارا جہان ہے  
(کرامت علی کرامت)

گئے جنگل میں گم رستہ ہوا ہے بھری محفل میں تنہا ہو گئے ہیں  
منظر تھا راکھ اور طبیعت اداس تھی ہر چند تیری یاد مرے آس پاس تھی  
(وزیر آغا)

وہ آدمی جو مرا گھر جلانے آیا تھا ری ہی طرح سے بے فائماں لگا مجھ کو  
(ندا فاضلی)

سنگے تمام عمر بدن کے الاؤ میں      سایہ ہمارے سر پہ کسی بد دعا کا تھا

(لکار پاشی)

دیوارِ بھری تھے بہت صاحبو کے نام      یہیستی فراق بھی شہرت سسرالی

(ساقی فاروقی)

رازوں بھری بگیاہر خُرشِ کا گھنا جال      ہنستے، مومے اس شہر کو پھر قید کیے گا

(پرکاش فکری)

کاٹ آگائیوں کی فصل مگر      ذہن میں کچھ نئے سوال آگے (صادق)

رگوں میں زہر پھری سویاں سی جھپتی ہیں      یہ کس نے چھڑ دیا ہے گلے لگا کے مجھے

ہم زمینوں پہ میں یوں تیر زمیں ہوں جیسے      ایک ستارہ گویا میں اترتا جلتے

(عقیق اللہ)

جھلس بھلے مرے اعتماد کا چہرہ      مرے مزاج کے قابل تو کوئی منظر لا

(واجد قریشی)

ان اشعار میں استعارہ سازی کا وہی رجحان کارفرما ہے، جسے میں نے ابتدا میں زبان کے تخلیقی استعمال کا رجحان قرار دیا تھا اور جس کی مثالیں ترقی پسند شعراء کے یہاں زیادہ تازگی اور توانائی سے ملتی ہیں۔ ترقی پسند شاعروں کے ورثے کو جدید شاعر نے کچھ اور آگے بڑھایا اور زبان کو تخلیقی تجربوں کی بنیادی خصوصیت کا خارجی روپ بنانے کی کوشش کی۔ مثلاً اپنے بدن میں لاکھوں سورجوں کی آنچلوں کا محسوس کرنا، اپنے لہو کی آگ کو بہتوں کے گھر کا نور قرار دینا، سمندر کے بیچ مکان بسا کر سونا، مگر آگ کی لپٹوں میں آنکھ کھلنا، اپنے لہو کی صدا کا صدیوں سے انتظار کرنا، پتھروں کو یادگارِ شہرِ ستم مگر قرار دینا، دل گرفتگی کا چھیڑنا، خود کو جلوسِ وقت کا لمحہ اور پھر جنازہ قرار دینا، خشک پتوں کو شادابیِ رفتہ کی نشانی سمجھ کر چننا، اپنے اندر گرتے پتوں کی آواز کا

سننا، خود کو بدلتا ہوا موسم سمجھنا، اپنی آواز کے دیار میں گھرا رہنا، جسم کو شرح رنگ و بو  
 'قرار دینا، بے چہرہ منظروں کو ترلشنے کے لیے اندھیرا اچھا لٹا، تماثل میں لگا ہوا بازار  
 ہونا، وقت کی ڈور ٹوٹنا اور سر پر شکستہ ہوتی تلوار گرنا۔ روح کا سلوٹوں سے بھرا ہونا،  
 یاد کا ڈوبا ہوا چاند ابھرنا، نظر کی دھوپ میں سالتے کا گھلنا، زرد رت کے برگ و ثمر  
 چٹنا، خلاؤں میں مہوت کھڑا ہونے کا احساس ہونا، چراغوں کو آنکھوں میں محفوظ  
 رکھنے کی تمنا کرنا، خود کو شاخ سے گرتے ہوئے پتے کی صدا قرار دینا، دھند میں لیٹا  
 ہوا جزیرہ ہونا، دائروں کی قید میں ہونا گھنے جنگل میں رستہ گم ہونا، منظر کو راکھ سمجھنا، گھر  
 جلانے والے شخص کو اپنی طرح بے غامناں سمجھنا، بدن کے الاؤ میں سلگنا، دیوار بھر پر  
 بہتوں کا نام لکھا ہونا، رازوں بھری گمبھیر خموشی کا گھنا جال ہونا، آگاہیوں کی فصل  
 کاٹنا رگوں میں زہر بھری سوتیوں کا چھینا، رگ و پے میں سناٹے کے اترنے کا احسا  
 اعتماد کا چہرہ جھلنا، ایسے استعارے ہیں جو شعری استعارے ہوتے ہوئے بھی  
 بنیادی طور پر ترسیل کی بے پناہ قوت رکھتے ہیں۔ جدید شاعری میں استعارہ سازی  
 کا یہ رجحان، ترقی پسند شاعروں کی استعارہ سازی کی توسیع اور اس روایت کا  
 اگلا قدم ہے۔ یہ لوگ جو شعری جمالیات کی سطح پر ترقی پسند اور جدید شاعری کو دو  
 الگ خانوں میں تقسیم کرتے ہیں، انھیں اس طعن از سر نو غور کرنا ہوگا بعض جدید  
 شاعر بے مقصدیت، ابہام ترسیل کے المیہ، قدروں کے زوال، ناکام مستقبل،  
 تنہائی، تشنج، وغیرہ کو اپنی زندگی اور شاعری کا محور خیال کرتے ہیں۔ یہ نقطہ نظر،  
 ترقی پسند نقطہ نظر سے قطعاً متضاد ہے مگر شعری جمالیات کی سطح پر دونوں میں  
 کوئی بہت بڑا امتیاز نہیں ہے۔ دونوں طرح کے شعرا کا غالب رجحان استعارہ  
 سازی کا رجحان ہے جس کی تہ میں ہم عصر زندگی سے نا آسودگی کا احساس  
 کارفرما ہے۔ اردو شاعری کا جو سفر لسانی تجربے سے شروع ہوا تھا، وہ تخلیقی



حرکت تک آپہنچا ہے۔ اگرچہ ہمارے ہم عصر اردو شاعروں نے استعارہ کی تخلیقی اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ لیکن تخلیقی حرکت کا کمال پیکر تراشی اور علامت نگاری میں نظر آتا ہے۔ ذیل میں جدید پیکر تراشی اور علامت نگاری کا تجزیہ پیش کیا جاتا ہے۔

**پیکر تراشی** | پیکر کے دو مفہوم عام ہیں۔ ایک نفسیاتی و تحریری ہے جس میں پیکر کو تصور، عکس اور ذہنی شبیہ تصور کیا جاتا ہے اور دوسرا لسانی ہے، جس میں پیکر کو زبان کی مختلف شکلوں یعنی تشبیہ، استعارہ اور لفظی تصویر وغیرہ خیال کیا جاتا ہے پیکر کا پہلا مفہوم نفسیات اور دوسرا ادب سے قریب تر ہے۔ لیکن پیکر کی جامع تعریف ان دونوں تصورات کے امتزاج کے بغیر، نہیں کی جاسکتی۔ اردو تنقید میں پیکر کے ادبی تصور کی جھلک ”وصف“ ”مصور“ اور محاکات کی تعریفوں میں ملتی ہے۔ وصف کی تعریف یہ ہے کہ ”جو شعر منہ سے نکلتا ہے عالم کلام میں باغ جنت کا پھول بن جاتا ہے یعنی صورت کی ہو ہو تصویر ہو جاتا ہے“ ۵۷ اس تعریف میں کسی قدر پیکر کی تعریف کی جھلک ملتی ہے۔ شاعرانہ مصوری کی تعریف یہ ہے کہ ”شاعری مصوری ہے“ ۵۸ اس تعریف میں مصوری اور شاعری کو ایک دوسرے کا مترادف قرار دیا گیا ہے۔ مصوری مادی اور بصری ہوتی ہے۔ اس لیے جزوی طور پر اس کی تعریف پیکر کے مفہوم کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ ”محاکات کی تعریف یہ ہے کہ ”محاکات کے معنی کسی چیز یا حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے“ ۵۹ محاکات کی

۵۷ مولوی عبدالرحمان: سرائۃ الشعر ۱۹۲۶ء، دہلی ص ۱۴۲

۵۸ عبدالرحمان بجنوری، محاسن کلام غائب (۱۹۲۵ء) اورنگ آباد ص ۱۸ (طبع ثانی)

۵۹ شبلی نعمانی: شعاع نجم (جدید چہارم) (۱۹۵۱ء) اعظم گڑھ ص ۶

تعریف، وصف اور مصوری کی تعریفوں کے مقابلے میں پیکر کی تعریف سے زیادہ قریب ہے، کیونکہ اس میں ”چیز اور حالت“ دونوں کی ”تصویر“ آنکھوں میں پھرنے کی شرط ہے اور یہ تعریف ”ذہنی پیکریت“ اور ”لسانی پیکریت“ دونوں کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ پھر بھی اردو کی کوئی پرانی اصطلاح پیکر کے مفہوم کو ادا نہیں کرتی۔

نفسیاتی پیکر مادی ادراک کی ”تخلیق جدید“ ہے جو جذباتی لمحات کے موقعوں پر ذہن میں ابھرتا ہے۔ مثلاً اگر کوئی شخص کسی مخصوص رنگ کو دیکھتا ہے تو وہ اس رنگ کا ایک مخصوص پیکر اپنے ذہن میں محفوظ کر لیتا ہے۔ چونکہ پیکر کو ایک داخلی کیفیت کی صورت میں محسوس کیا جاتا ہے۔ اس لیے خود پیکر خارجی رنگ کی ثانوی نقل قرار پاتا ہے پیکر محض قوتِ باصرہ کے ذریعہ ہی دماغ میں نہیں ابھرتے بلکہ کل حواس یعنی باصرہ، شامہ، ذائقہ، لامسہ اور سامعہ کے ذریعہ بھی پیدا ہوتے ہیں۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ بعض اوقات پیکر مادی ادراک کے بغیر ذہن میں نمودار ہو جاتے ہیں۔ مثلاً

۱۔ کسی چیز کو بھی پہلے دیکھا اور وہ فی الوقت سامنے نہ ہو۔ محض یادداشت سے ذہن میں اس کے پیکر کی تخلیق ہوتے — ایسے پیکروں کا تعلق ماضی کی یادداشتوں سے ہوتا ہے۔ اس لیے ایسے پیکروں کو یادداشتی پیکر کہتے ہیں۔

۲۔ بعض اوقات ذہن کسی مخصوص تجربہ پر بالواسطہ مرکوز رہتا ہے اور اس کے پیکر تراش رہتا ہے۔

۳۔ تخیل کے ذریعہ ادراک کے نئے مرکبات بنتے رہتے ہیں اور ان مرکبات سے نئے نئے پیکر ابھرتے رہتے ہیں۔

۴۔ ذہن خواب کے عالم میں پیکر تراشی کا عمل کرتا ہے۔

۵۔ بخار کے عالم میں ذہن پیکر تراشی کے نیم شعوری عمل سے گزرتا ہے۔

لسانیاتی پیکریت ان تمام پیکروں کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ جنہیں زبان اور اس کی مختلف شکلیں ذہن میں پیدا کرتی ہیں۔ الفاظ شاعر کے اُن تجربوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو مادی ادراک کو جگاتے ہیں اور قاری کے تجربوں کو بیدار کرتے ہیں یا حسی تاثرات کو ابھارتے ہیں۔ چونکہ شعر تجربہ دی خیال اور پیکر کا مرکب ہوتا ہے۔ اس لیے پیکریت میں دونوں چیزیں یعنی خالص پیکر اور خیال و پیکر کے مرکبات شامل ہیں۔ جو چیز پیکر کو قوت اور تاثیر عطا کرتی ہے وہ پیکر کی محاکاتیت سے زیادہ اس کی ذہنی وقوع پذیری ہے جو ہیجانات سے متعلق ہوتی ہے۔ مس ڈا نی (MISS DAWNEY) کا خیال ہے کہ پیکر کو محض مادی اور یا مادی تصویر کی حیثیت سے نہیں دیکھنا چاہیے۔ بلکہ اس کو ایسے خیال کے مواد کی حیثیت سے دیکھنا چاہیے جس میں ایک قسم کی حسی خصوصیت ہوتی ہو اور مس اسپر جیون (MISS SPURGEON) پیکر کی اصطلاح کو تشبیہ، استعارہ اور اُن کے تمام مرکبات یا ان جیسی چیزوں کے لیے استعمال کرتی ہیں۔ سی۔ ڈے لیوس (C. DAY LEWIS) کا خیال ہے کہ ”پیکر نقطوں سے بنائی ہوئی تصویر ہے اور اس خصوصیت کی وجہ فوگل (FOGEL) پیکر کو ”شاعری کے حسی عناصر“ قرار دیتا ہے۔ اس سے نتیجہ نکلتا ہے کہ پیکریت میں محض ذہنی پیکر ہی شامل نہیں جو تو اس خمسہ یا دوسرے نفسیاتی رد عمل یا فطری کیفیتوں سے ذہن میں پیدا ہوتے ہیں۔ بلکہ اس میں خیال و پیکر کے مرکبات اور الفاظ کی وہ تمام صورتیں شامل ہیں جو پیکر تراشی کرتی اور اس کی تشکیل میں مدد کرتی ہیں۔ اگرچہ پیکر حسی اور ادراکی ہوتا ہے مگر یہ کسی غیر حسی شے کی نمائندگی کرتا ہے اور کسی داغی شے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یہ بیک وقت ذہنی خاکہ اظہار بیان اور استعارہ کی تمام صورتوں پر مشتمل ہو سکتا ہے۔ پیکریت کی تمام تعریفوں کو جن حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔



۱۔ ذہنی پیکریت

۲۔ مجازی پیکریت

۳۔ تجسیمی پیکریت

جو تعریفیں پیکر کو خالص ذہنی پیکر قرار دیتی ہیں وہ نفسیاتی ہیں۔ سر فرانس گیلٹن (SIR FRANCIS GALTON) نے نئے تجربہ کے بعد یہ خیال ظاہر کیا تھا کہ ہر آدمی کی پیکروں کی تخلیق کی عادت الگ الگ ہوتی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اگر مختلف آدمیوں سے جتھوں نے ایک ساتھ ناشتہ کیا پتھا پوچھا جائے کہ صبح کھانے کی میز پر کیا کیا تھا تو ہر آدمی کا جواب جدا گانہ ہوگا۔ ہر شخص جو اس قسم میں سے کسی ایک کو اس کی بنیاد پر جواب دے گا۔ اس لیے ایک چیز کے پیکر مختلف ذہنوں میں مختلف ہوتے ہیں۔ مجازی پیکریت میں دو پہلو شامل ہوتے ہیں۔ لغوی پیکریت اور مجازی پیکریت۔ مجازی پیکریت میں کبھی ایک کبھی دوسرا اور کبھی دونوں پہلو شامل ہوتے ہیں۔ اس میں خیال اور لسانیاتی شکلوں پر گفتگو کی جاتی ہے۔ میکس میولر کا خیال ہے کہ جب انسان اپنے مجرد خیالات کو ترقی دیتا ہے تو اس کا اظہار مادی وسیلوں سے کرتا ہے۔ چونکہ لغوی انداز بیان اس کی ضرورت کو پورا کرنے سے قاصر رہتا ہے۔ اس لیے وہ مجازی انداز بیان اختیار کرتا ہے اس طرح میکس میولر کے خیال میں مجازی پیکریت اظہار کو زیادہ جامع بناتی ہے اور زبان استعاروں کے ذریعہ نمودار ہوتی ہے۔ تجسیمی پیکریت میں پیکروں کے عمل پر بحث کی جاتی ہے۔ خواہ پیکر لغوی ہوں یا مجازی۔ اس کے دائرہ میں دونوں شامل ہیں۔ پیکر شاعر کے وجدان، بصیرت اور داخلیت کا انکشاف کرتا ہے۔ اس کے ذہن کی حسی صلاحیتوں اور اس کے مزاج و کردار کا مظاہرہ کرتا ہے۔

ذہنی پیکریت، خالص ذہنی، وجدانی اور مجرد ہوتی ہے۔ اس لیے اس پر تجزیاتی اور سائنٹفک انداز سے گفتگو نہیں ہو سکتی۔ ذہنی پیکریت کو لسانی پیکریت کے ذریعے سمجھا جاسکتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ذہن کا بنیادی عمل ہی پیکر سازی، اور علامت سازی کا عمل ہے۔ اس عمل میں مجرد پیکروں اور علامتوں کو مجازی یا لسانی پیکروں میں تبدیل کرنا شامل بھی ہے۔ اس لیے جدید شاعروں کی پیکریت، کا مطالعہ سے ذہنی اور وجدانی بصیرت کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ چند مثالیں دیکھیے :

آنگن کی راکھ ریشمی اچھل میں بس گئی      جوڑے کے ساتھ سوکھ گئے پھول پیار کے

(ذریعہ غنا)

ہمارے گھر کی دیواروں پہ ناصر      اُداسی بال کھولے سو رہی ہے  
دھیان کی سیڑھیوں پہ پھلے پہر      کوئی چپکے سے پاؤں دھرتا ہے

(ناصر کاظمی)

عذاب یہ ہے کچھ جیسے پھول اور بھی ہیں      صلیبِ وقت سے دستِ خزاں اُتار مجھے  
دربوڑہ بہار کی خاطر ہر ایک شاخ      پھیلی ہوئی ہے دستِ طلب گار کی طرح

(انور صدیقی)

وعدے پہ تیرے گرد کی تہ ہے جی ہوتی      جالے تنے ہوئے ہیں مرے انتظار پر

(صادق)

کتنی یادیں مری پلکوں سے لگی روتی ہیں      دیش بھری یادوں کے جنگل سے نکالو مجھ کو

(ساحل احمد)

نظر میں چھپتے نہ چہروں کے ٹپٹے آئینے      تو وقت مجھ کو کبھی چہروں کا لوحہ خواں لکھتا  
اقدار کی فصیلوں کو پھر توڑتے ہوتے      کچھ لوگ شہرِ فکر کے اندر تک آئے ہیں

(ظہیر غازی پوری)

جم گئیں احساس کی مٹی پہ ایسی کائیاں      جو سے دلدل میں پھنستی جاتی ہے سینے کی امنگ  
چہرے کے گرد ایسا ہے ہالہ عتاب کا      جیسے موجود ہویں کو سمندر کے منہ میں جھاگ

(کرامت علی کرامت)

ان اشعار میں آئنگن کی راکھ کا ریشمی آنچل میں بسنا اور جوڑے کے ساتھ پیار کے پھولوں کا سوکھنا گھر کی دیواروں پر اداسی کا بال کھول کر سونا، دھیان کی سیڑھیوں پر چپکے سے پاؤں دھرنا، صلیب وقت سے خود کو اتارنے کی خواہش کرنا، ہر شاخ کا درہ بوزہ بہار کی خاطر دست طنب گار کی طرح پھلنا وعدہ پر گرد کی تہہ جمنے اور انتظار پر جالوں کا تپنا ہوا ہونا، یادوں کا پلکوں سے لگ کر رونا، اور شش بھری یادوں کے جنگل سے نکالنے کے لیے چلانا، نظروں میں چہروں کے ٹوٹے آئینوں کا چھیننا، اقدار کی فصیلوں کو توڑنا، احساس کی مٹی پر کائیاں جمنے اور وجود ہویں کی چاندنی میں سمندر کے منہ میں جھاگ ہونا، ایسے اشعار ہیں جو ان اشعار کی ”پیکریت“ کی تشکیل کرتے ہیں۔ ان اشعار اور ان کے بنیادی پیکروں کے تجزیے سے چند باتیں صاف معلوم ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ان میں بیشتر ایسے پیکر ہیں جنہیں کوئی ایک نام نہیں دیا جاسکتا اگرچہ بنیادی طور پر ان سب میں ”بصریت“، ”قدر مشترک“ کا کام کرتی ہے۔ مگر دوسرے ”حسیاتی“، عناصر بھی شامل ہیں اور مزاج کے اعتبار سے کہیں متحرک، کہیں جامد کہیں رنگیں، کہیں یادداشتی اور کہیں بے رنگ بھی ہیں۔ اس طرح یہ پیکریت اپنی جگہ واضح، شفاف اور تریسی ہوئے محسوس بھی کسی قدر چمپیدہ اور مبہم ہے۔ یہ خصوصیت اس میں ایک طرف تازگی اور دوسری طرف معنویت کی خصوصیت پیدا کرتی ہے۔ دوسری خصوصیت یہ ہے کہ تمام پیکر اگرچہ گرد و پیش کے ماحول اور فطرت نیز مظاہر فطرت سے اخذ کیے ہیں مگر یہ شاعر کے داخلی، وجدانی اور جمالیاتی تجربوں کے ”نقوش“ کی حیثیت بھی رکھتے ہیں۔ ان نقوش کے ذریعے شاعر کے ذہنی اور روحانی تاثر اور تجربے



کی بنیادی خصوصیت تک رسائی ہو جاتی ہے۔ ان اشعار میں سے کسی شعر کو لے لیجیے اور اس کے پیکر کا تجزیہ کر کے شعر کی سیئت اور بہت نیز پورے تناظر میں دیکھیے تو ذہن پر شاعر کے مخصوص تجربوں کی گہری مشکِ ناقہ کی طرح کھل جاتی ہیں اور ہر احساس، جذبہ اور خیال کے بنیادی آہنگ نیز اس کے ذہنی رنگوں کا احساس اور عرفان ہوتا ہے۔ ابلاغ کی اس منزل میں قاری یا سامع مسرت کے ذریعہ بصیرت حاصل کرتا ہے۔ تنہا ہی خصوصیت ان اشعار کی پیکریت کو کامیاب پیکریت ثابت کرنے کے لیے کافی ہے۔

پیکروں کو ان کے تخلیق کے سرچشموں اور ان کے ”اندازِ عمل“ کی بنیاد پر الگ الگ نام دیئے جاتے ہیں۔ بعض پیکر حسی اور ادراکی ہوتے ہیں۔ اس لیے انہیں خواہ اس خمسہ کی نسبت سے نام دیئے جاتے ہیں مثلاً وہ پیکر جو کسی چیز، واقعہ یا حالت کو دیکھنے سے ذہن میں پیدا ہوتا ہے اس کو بصری پیکر (VISUAL IMAGE) کہتے ہیں۔ وہ پیکر جو کسی چیز، واقعہ یا حالت کی کھنک سننے سے ذہن میں پیدا ہوتا ہے اس کو پیکرِ سامعہ (AUDITORY IMAGE) کہتے ہیں۔ اس طرح کسی خوشبو سے جو پیکر ابھرتا ہے وہ پیکرِ شامہ (OLFACTORY IMAGE) کہلاتا ہے۔ ذائقہ سے جو پیکر ابھرتا ہے وہ پیکرِ ذائقہ (TACTILE IMAGE) کہلاتا ہے۔ کسی چیز کو چھونے سے جو پیکر بنتا ہے۔ اس کو لمسی پیکر کہتے ہیں۔ چونکہ قوتِ بصارت سے ہم ہر چیز کو دیکھ سکتے ہیں اور اس کے پیکر کو زیادہ بہتر صورت میں ذہن میں محفوظ کر لیتے ہیں۔ اس لیے سب سے زیادہ طاقت ور ”بصری پیکر“ ہوتا ہے۔ اس کے بعد دوسرے حواس سے متعلق پیکر آتے ہیں۔

ان پیکروں کے علاوہ اور قسم کے پیکر بھی ہوتے ہیں۔ احساسِ حرارت سے ہم گرم چیزوں کا احساس کرتے ہیں اور ذہن میں حرارتی پیکر (THERMAL IMAGE) بنا لیتے ہیں۔ احساسِ برودت سے سرد اشیاء کا احساس کرتے ہیں اور ذہن میں پیکر

بنالیتے ہیں۔ ایسے پیکروں کو بروڈی پیکر (UNIBERNAL IMAGE) کہتے ہیں۔  
 احساس حرکت سے ہم ذہن میں مختلف قسم کی حیثیتوں کے پیکر بنا لیتے ہیں جنہیں  
 متحرک پیکر (EIDOMATIC IMAGE) کہتے ہیں۔ اس طرح ایک احساس  
 استفراق بھی ہے۔ اس قوت سے ہم کسی تخلیق کے حسن میں محو ہو جاتے ہیں اور محویت  
 کے عالم میں استفراقی پیکر (SYNASTIC IMAGE) کہتے ہیں۔ اس کے علاوہ  
 ایک احساس رنگ بھی ہے جس کے ذریعہ ہم کسی چیز کو ایک حواس سے دوسرے حواس  
 کی طرف منتقل کر دیتے ہیں مثلاً کسی آواز کو سن کر ذہن کسی رنگ کی طرف منتقل ہو جاتا  
 ہے اور اس کے رنگ کا پیکر بنا لیتا ہے۔ یسی صورت میں ذہن آواز کو رنگ کی  
 صورت میں تبدیل کر کے محفوظ کر لیتا ہے۔ مثلاً وائٹن کی آواز سن کر ہم ساز کی  
 طرف متوجہ نہ ہوں بلکہ اس کی ساخت اور اس کے رنگ کی طرف ذہن منتقل  
 ہو جاتے۔ اس کیفیت کو رنگین سامعہ یا الوافی سامعہ کا نام دیا جاسکتا ہے  
 اور یہ کیفیت دو مختلف حواسوں کے امتزاج سے عذہ پذیر ہوتی ہے۔  
 پیکروں کی تقسیم دوسری طرح بھی کی جاسکتی ہے مثلاً اگر پیکر ذہن میں  
 متحرک ہو یا احساس حرکت پیدا کرتا ہو تو اس کو متحرک پیکریت  
 (DYNAMIC IMAGERY) کہتے ہیں۔ اس کے برعکس خاموش اور پرسکون  
 ہو تو جامد پیکریت (STATIC IMAGERY) کہتے ہیں۔ اگر پیکر رنگ برنگے  
 ہوں تو اس کو رنگین پیکریت (COLOR IMAGERY) اور بے رنگ  
 ہوں تو بے رنگ پیکریت (COLORLESS IMAGERY) کہتے ہیں۔ اس  
 کے علاوہ بعض پیکر اپنی تخلیق اور تلازمات کے نقطہ نظر سے بالکل آزاد ہوتے  
 ہیں اور کسی نظم میں ایک دوسرے سے ظاہری ربط نہیں رکھتے انہیں آزاد  
 پیکریت (FREE IMAGERY) کا نام دیا جاتا ہے۔ اس کے برعکس محصور

پیکریت (TIED IMAGERY) اس وقت نمودار ہوتی ہے جب قاری محویت کے عالم میں مطالعہ کرتا ہے اور ذہن میں یکے بعد دیگرے پیکروں کے سلسلے بنتے چلے جاتے ہیں اور ایک دوسرے سے مل کر گھنی تہ بنالیتے ہیں جن پیکروں کا تعلق ماضی کی یادوں سے ہے۔ انہیں یادداشتی پیکر (MEMORY IMAGE) اور جن کا تعلق مستقبل سے ہے۔ انہیں تخیلی پیکر (FANCY IMAGE) کا نام دیا جاتا ہے۔ ماہرین نفسیات نے تہ پیکروں کی اور بھی قسمیں بنائی ہیں مثلاً کسی پیکر کا تجربہ اس قدر شدید انداز میں ہو کہ ہم اس کو اصلی محسوس کرنے لگیں تو اس کو باشعور و بھی پیکریت (EIDETIC IMAGERY) کہتے ہیں۔ جب اس پیکر پر حقیقت کا گمان گزرنے لگے تو اس کو بھی پیکریت (HALLUCINATORY IMAGERY) کہا جاتا ہے اور جب غنودگی کے عالم میں کوئی پیکر نظر آئے تو اس کو ”مصنوعی نورمی پیکریت“ (HYPNOCOSIS) کے نام سے منسوب کرتے ہیں۔ جدید غزل کے پیکروں کا تجزیہ دیکھیے۔

بھری پیکر :-

اب بھی ہر گھر کے کالک لگے طاق پر میرے بوسوں کی پرتھلیاں ثبت ہیں  
ایک دہا ہوں میں یادوں بھری رات کا، مت جلاؤ ہواؤں کے رخ پر مجھے  
(نشر فاقا ہی)

گھر کے کالک لگے طاقوں پر بوسوں کی پرچھائیاں ثبت ہونا  
یادوں بھری رات کا دہا ہونا

سماعی پیکر :-

یہ میری ذات ہے کہ کوئی گونجا کھنڈہ اپنی صدا پہ آپ ہی یا گل ہوا ہوں میں  
(من موہن علی)



گوشتا کھٹڑ ہونا  
اپنی صدا پہ پاگل ہونا

لمسی پیکر :-

آخری بوسے کی ٹھنڈی راکھیں ہونٹوں پر ہے اب کہاں وہ سرخ انگارے جو پانی ہو گئے  
(نشر فاقا ہی)

آخری بوسے کی ٹھنڈی راکھ کا ہونٹوں پر ہونا  
سرخ انگاروں جیسے کی شدت ہونٹوں کی سرخی کا پانی ہونا  
پیکر شام :-

یہ کس نے چھین لیے مجھ سے خوشبوؤں کے مکان یہ کون دشت کی دیوار کر گیا مجھ کو  
(انور صدیقی)

خوشبوؤں کے مکانوں کا چھین لینا  
دشت کی دیوار کر جانا

دھڑی رہے گی یہ خوشبو کی کھوکھلی زنجیر : یک رنگ سے اڑ جاؤں گا ہوا کی طرح  
(کیلاش ماہر)

خوشبو کی کھوکھلی زنجیر کا دھڑا رہنا  
رنگ سے خوشبو بن کر اڑ جانا

پیکر ذاتقہ :-

ہونٹوں پہ جاگ اٹھا تھا مرے خون کا ذاتقہ لذت بڑی عجیب تھی صہرا کی پیاس میں  
(ممتاز راشد)

ہونٹوں پہ خون کے ذاتقہ کا جاگ اٹھنا  
صہرا کی پیاس کی لذت کا عجیب احساس ہونا

## رنگین میکر:-

مرجھا گیا جو دل میں اجالے کا سرخ پھول      تاروں بھرا یہ کھیت بھی بنجر لگا مجھے

(شکیب ہلائی)

سنہری مچھلیاں بادل میں کوند جاتی ہیں      بدن دی ہے جو بندش میں بھی قبائے لڑے  
سیاہ رات کے سر پر سفید پھول کھلا      روایتوں میں بڑی بیچ دار جدت ہے

(بشیر بدر)

چہروں پر جم رہی ہیں جو یہ بروت کی تہیں      بے دست دیا ہیں شعلۃ الناس بھی تہیں

(دعائی کشمیری)

اے ساعتِ اول کے ضیا ساز فرشتے      رنگوں کی سواری کے نکلنے کی خبر دے  
کوئی بھولی ہوتی شے طاق ہر منتظر پر رکھی تھی      ستارے جھت پر رکھے تھے شکن بستری رکھی تھی

(ربانی)

میری چپ سے بھی صداؤں کی شعاعیں نکلیں      ایسے لہجے کی تپسیا کی دیمک ہے مجھ میں

(من موہن تلخ)

دل میں جو چٹکیاں سی لیتا ہے      یہ سیہ سرد ہاتھ کس کا ہے

(محمود سعیدی)

اجالے کا سرخ پھول، تاروں بھرے کھیت کا بنجر ہونا، سنہری مچھلیوں کا کوندنا،  
سیاہ رات کے سر پر سفید پھول کا کھلنا، چہروں پر بروت کی تہوں کا جمنا، شعلۃ الناس  
کلبے دست و پا ہونا، ساعتِ اول کا ضیا ساز فرشتہ، رنگوں کی سواری کا نکلنا،  
بھولی ہوتی شے کا ہر منتظر کے طاق پر رکھا ہوا ہونا۔ تاروں کا پھت پر شکن کا  
بستری پر رکھا ہوا ہونا، چپ سے صداؤں کی شعاعوں کا نکلنا، لہجے کی تپسیا کی دیمک  
سیہ سرد ہاتھ کا دل میں چٹکیاں لیتا۔

## بے رنگ پیکر

نکل پڑی ہیں تعاقب میں ہاپنتی سڑکیں کہیں یہاں سے بس ک بات ہو تر جگ نہیں  
(حامی کشمیری)

ہر ایک سمت ہی دیوار آب تھی اس کے مگر وہ مجھ سے زیادہ مجھے پینا سال کا  
یقین کی کترین جیبوں میں چھانٹ کر بھریں قدم قدم پہ اک اندھ سرب تھا آگے  
رعتیق الشا

پہنچ گیا ہوں زمان مکان کے بلے تک مری انا مجھے الزام نارسائی نہ دے  
ساخریہ بھی اک روز کریاؤں گا وقت کی پالکی سے تر جاؤں گا  
(منظر امام)

ہاپنتی سڑکوں کا تعاقب میں نکل پڑنا، دیوار آب یقین کی سڑکیں، اندھا  
سراب، زمان و مکان کا ملبا، وقت کی پالکی سے اترنا۔  
متحرک پیکر

ترے خطوں کی لکیروں سے اب بھی ٹھتی ہے لپک، دمکتی ہوئی انگلیاں چلانے کی  
کھل گئی تھی آندھیوں کے سامنے دل کی کتا ایک کاغذ سا ہوا میں دیر تک اڑتا رہا  
(بیل کرشن اشک)

بدن کی دیوار پر رواں ہیں اداس لمحے کہ چوٹیاں ہیں  
(کرشن ترہن)

خطوں کی لکیروں سے انگلیاں چلانے کی دمک کا اٹھنا، آندھیوں میں دل  
کی کتاب کا کھٹنا، کاغذ کا ہوا میں لہرانا، اداس لمحوں کا بدن پر چوٹیوں کی طرح  
رنگنا۔



## جامد پیکر :-

جھیلوں کے آس پاس تھے خیمے سکوت کے  
ہنگامہ حیات تو آپ رواں میں تھا  
(حسن نعیم)

اوس کی بوندوں میں بکھرا ہوا منظر جیسے  
سب کا اس دور میں یہ حال ہے میرا ہی نہیں  
(شکیب جلالی)

آبِ ہم بچھڑے تو شاید کبھی خوابوں میں ملیں  
جس دن سوکھنے پہنچے پھول کتابوں میں ملیں  
دن کے ڈھلتے ہی اجڑ جاتی ہیں آنکھیں ایسے  
تس طرح شام کو بازار کسی گاؤں میں

(احمد قمران)

جھیلوں کے پاس سکوت کے خیمے، اوس کی بوندوں کا بکھرا ہوا منظر، سوکھے ہوئے  
پھول، آجڑی آنکھیں اور شام کے وقت گاؤں کا بازار۔  
آتشیں پیکر :-

خورشید کی صلیب نے روشن کیا مجھے  
میں دشت تیرگی میں مگر آبرو سے تنہا  
چنار شاخ، زرنکار دھوپ، شمر پہ تھی  
غبارِ بام و در بنا، زمین تخت ہو گئی  
(زیب غوری)

میلوں تلک تھی پھیلی ہوئی روپہر کی قاش  
سینے میں بند سیکڑوں صدیوں کی پیاس تھی  
(وزیر گانا)

ہر چند راکھ ہو کے بکھنا ہے راہ میں  
جلتے ہوتے پردوں سے آواز ہواں مجھے بھی دیکھ  
(شکیب جلالی)

خورشید کی صلیب، چنار شاخ، زرنکار دھوپ، روپہر کی قاش، جلتے ہوئے پردوں آواز،  
برودتی پیکر :-

جسم سے ہشامہ کے کاہلی کی برف  
جس کی تہوں میں خواب بڑے نازناک تھے  
(رباقتی)

ہاتھ جو مجھ سے جھڑاتی تھی وہی پرچھساتیں لگ کے سو جاتی ہے راتوں کو مبرے سینے سے  
(خلیل الرحمن غلامی)

آنسوؤں سے کوئی آواز کو نسبت نہ سہی بھیلگتی جا رہے تو کچھ: زکھر نی پائے  
(غلام بیانی تنہا)

یہ برت سی ترے چہرے پر کیوں پگھلنے لگی مری نگاہ میں خوش شامہ بھی نہ تھا  
(اشکیب بادی)

کاہلی کی برف کا جسم چمنا، ہاتھ جھڑاتی ہوئی پرچھساتیں، آنسوؤں سے بھیلگتی  
ہوئی آواز کا نکھرنا، برف سا چہرے پر پگھلنا۔

ان اشعار کے پیکروں کے تجزیے سے معلوم ہوتا ہے کہ ہمارے جدید شاعروں  
نے پیکروں کو حسن، شادمانی اور خلاقی کے ساتھ برتا ہے جس سے ان کے اسلوب  
میں تازگی، بیان میں حسن اور معنویت کا اضافہ ہوا ہے اور نئی تجربوں، وجدانی،  
بصیرت، خارجی دباؤ نیرتے جنسی، جذباتی اور روحانی کرب و کیف کی بھیلگتی  
کو فنکاری سے نمایاں کیا ہے۔ جدید غزلوں کے پیکر خیال کو محسوس کرنے اور پھر  
اس کو بیان کرنے میں مدد کرتے ہیں جو پیکر زندگی سے گہرا ربط رکھتا ہے وہ شاعری  
میں زندگی کی نئی توانائی اور تازگی پیدا کرتا ہے۔ پیکر کے دو عناصر ہوتے ہیں۔ خارجی  
اور داخلی۔ پیکر کے خارجی عناصر بھی جذبات سے مملو ہوتے ہیں۔ پیکر میں آہنگ  
کی روح بھی شامل ہوتی ہے۔ اس لیے ایک عمدہ پیکر چونکانے کا کام کرتا ہے اور  
جب تک سمجھ میں نہیں آجاتا، مبالغہ آمیز معلوم ہوتا ہے۔

نظم یا شعر میں ایک پیکر بنیادی ہوتا ہے اور دوسرے پیکر اس کے گرد اس  
انداز سے جمع ہو جاتے ہیں کہ بنیادی پیکر کی خصوصیت کو نمایاں کرتے ہیں گویا ایک  
پیکر بنیادی ہوتا ہے اور دوسرے پیکر کی خصوصیات کو نمایاں کرتے ہیں۔ گویا





کی ترسیل میں کتنا موثر ہے۔ بہت مبہم پیکر معانی کی ترسیل میں پوری طرح کامیاب نہیں ہوتے۔ کامیاب پیکر قاری یا سامع کے ذہن پر تصویروں کے جلوؤں کی نقاب کشائی کے ساتھ تلازموں کی طلسمی فضا کی تشکیل کرتا ہے اور بیک وقت معانی کی گہرت سی تہوں کو کھولتا ہے۔ اس تجزیے کا حاصل یہ ہے کہ:

۱۔ جدید غزل کی پیکریت قدیم غزل کی مخصوص پیکر تراشی سے ممتاز ہے۔ مگر یہ قدیم روایت کا تخلیقی اظہار ہے۔

۲۔ جدید اردو شاعروں نے حیاتی اور درگاہی طریقوں سے پیکر تراشی کی ہے لیکن ان کے یہاں زیادہ تر بصری پیکر ہیں۔

۳۔ جدید شاعروں کے یہاں اکہری پیکریت کم اور سچیدہ پیکریت زیادہ ہے ایک ہی شعر میں مختلف اور متضاد پیکروں نیز پیکر و پیکر کی خصوصیت نظر آتی ہے۔

۴۔ جدید غزل کی پیکریت، اپنے تصویری حسن اور خیال کی ندرت اور تلازموں کی فضا سے معنویت میں اضافہ کرتی ہے۔

۵۔ جدید غزل کے پیکر اس دور کے تہذیبی، معاشرتی حالات کا نتیجہ ہیں۔

۶۔ یہ پیکریت انسانی ذہن، نفسیات اور داخلیت کی ان مخصوص کیفیات کی نقش گری کرتی ہے، جو آج کے دور کا مقدر ہے۔

علامت کی اصطلاح محض ادب سے مخصوص

نہیں بلکہ منطق، فلسفہ، علم الحساب،

**علامت نگاری**

دینیات، فنون لطیفہ، علم معانی اور دوسرے فنون کی مشترکہ اصطلاح ہے۔

علامت کا مفہوم تمام علوم و فنون میں جدا جدا ہے۔ مگر مذہبی علامت اور

ادبی علامت کا مفہوم ملتا جلتا ہے۔ اس کے علاوہ تمام علوم و فنون میں علامت کہ یہ مفہوم قدر مشترک ہے کہ علامت ایک ایسی چیز ہے جو کسی دوسری چیز کی نمائندگی کرتی ہے یا کسی دوسری چیز کا اظہار کرتی ہے یا اس کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ سچی علامت بن کر مخصوص چیز عالمگیر چیز کی نمائندگی کرتی ہے یا اس کا حوالہ دیتی ہے۔ ادبی علامت ایک ایسی حرز پیش کش ہے جس میں ایک مادی چیز تلامذات کو بیدار کر کے غیر مادی، ماورائی، تخیلی یا وجدانی اشیاء و احوال کا مفہوم ادا کرتی ہے۔ اس طرح علامت میں ایسا کل ذہنی مواد یعنی تصور، خیال اور پیکر بھی شامل ہے، جس کی طرف علامت اشارہ کرتی ہے۔ دراصل علامت کسی چیز یا خیال کے علاوہ کسی اور ماورائی بات کی طرف ذہن کو منتقل کرتی ہے۔ یہ معنویت کی ایسی سطح سامنے لاتی ہے جس کو عام الفاظ اپنی گرفت میں لانے سے قاصر رہتے ہیں۔ علامت شاعری میں بہت اہم رول ادا کرتی ہے۔ یہ موضوع کی بھرپور ترجمانی کرتی ہے۔ موضوع کو قابل قبول بناتی ہے۔ اگر موضوع سے گریز بھی کرتی ہے تو اس کے تئیں امکانات کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ یہ ذہن میں سوئے ہوئے تجربوں کو بیدار کرتی ہے۔ تلامذہ کی طلسمی فضا کو جگا کر معانی کی جلوہ گری کرتی ہے اور سب سے آخر میں یہ شعر کی آرائش بھی کرتی ہے۔ کوکرج کے خیال میں شعری علامت ایک ایسا شفاف شیشہ ہے کہ جس میں مخصوص چیز منفرد اور عام چیز خاص نظر آتی ہے۔ یہ اپنی اس خصوصیت کے ذریعہ ماورائی کیفیت کو مادی بنادیتی ہے۔

عدم اور نشان میں فرق ہے۔ ایک نشان کو دوسرے نشان سے بدلا جاسکتا ہے۔ مگر ایک علامت کو دوسری علامت سے تبدیل نہیں کیا جاسکتا۔ علامت اپنی جگہ قائم بالذات ہوتی ہے۔ فنکار کے یہاں اس کا

استعمال مسلسل ہوتا ہے۔ اس لیے اس میں تعین اور توازن کی خصوصیت ہوتی ہے۔ علامت کوئی بندھاؤ نہ لگا لفظ یا لفظ کی کوئی مخصوص صورت نہیں۔ ہر لفظ، ترکیب پیکر، استعارہ، تشبیہ، تمثیل، اسطورہ، علامت بن سکتی ہے۔ ان چیزوں کی علامت میں تبدیل ہونے کا عمل طرزِ پیش کش اور علامتی مقصد پر منحصر ہوتا ہے۔ نشان اپنی دلالتِ وضعی کے تحت استعمال ہوتا ہے اور اپنے متعین معانی کی ترسیل کرتا ہے۔ اس کے معنی محض لغوی اور سائنسی ہوتے ہیں۔ علامت تخلیقی اور جذباتی مفہوم کو ادا کرتی ہے۔ تلازمات کو بیدار کرتی ہے۔ نشان اور علامت کے فرق اور ان کی نوعیتوں کو واضح کرتے ہوئے سوسین لینگرنے لکھا ہے۔

”ہم آپس میں ایسے نشانات (الفاظ) استعمال کرتے ہیں، جو خارجی دنیا میں کسی موجود شے کی طرف اشارہ نہیں کرتے۔ ہمارے اکثر الفاظ اس نوعیت کے ہیں۔ جب ہم ان کو ادا کرتے ہیں تو اس کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ ہم آنکھ، کان یا ناک کو ان کی طرف متوجہ کریں بلکہ یہ صرف ان کے متعلق اظہارِ خیال کا ذریعہ ہیں۔ وہ اشیا کے وجود کا اعلان نہیں کرتے بلکہ ان کی غیر موجودگی میں ان کے متعلق یاد دہانی کراتے ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ الفاظ ایسے تجربات یا اشیا کا بدل ہوں۔ جو قوتِ متخیلہ کے مرہونِ منت ہوں اور شاید کبھی مستقبل میں ہمارے حسی تجربات میں آئیں۔ اس لیے ہم ان کو متبادل نشانات کہہ سکتے ہیں۔ یہ نشانات، اشیا کے منظرِ اہرام نہیں بلکہ ان کی علامت ہوتے ہیں۔“

کسی شاعر کے یہاں جب کوئی بیکر، استعارہ یا لفظ بار بار اور لگاتار



استعمال ہوتا ہے تو اس کے بعض تلامذی رشتوں کا تعین ہو جاتا ہے۔ اس لیے ہر شاعر کے یہاں ابتداءً استعاروں یا پیکروں کا استعمال ہوتا ہے۔ لیکن بعد میں وہ استعارے اور پیکر مخصوص تلامذات کو بیدار کرنے کی صلاحیت کی وجہ سے علامت بن جاتے ہیں۔ ڈبلیو۔ بی۔ ایٹس (W. B. YEATS) نے شیلی کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ہر شخص شاعری میں ایسے پیکروں کو تلاش کر سکتا ہے جن میں علامتی خصوصیت نہیں ہوتی اور بہت سے ایسے پیکر بھی تلاش کر سکتا ہے جن میں علامتی خصوصیت ہوتی ہے جیسے جیسے زمانہ گزرتا ہے وہ ان پیکروں کو زیادہ شعوری طور پر علامتی مقصد کے لیے استعمال کرتا ہے۔

کسی فنکار کے یہاں بعض پیکر متعین ہوتا ہے۔ اس کا استعمال بار بار ہوتا ہے یا کسی نظم میں کئی بار استعمال ہوتا ہے یا اسی نظم میں بنیادی اور کلیدی حیثیت اختیار کر لیتا ہے اور دوسرے پیکروں کو اپنی خصوصیات کی تکمیل یا توسیع کے لیے اپنے گرد جمع کر لیتا ہے۔ اس میں بھی علامتی جھلک پیدا ہو جاتی ہے۔ بعض خصوصیات سے اس کی شناخت کی جاسکتی ہے۔ مثلاً :

۱۔ پیکر کو جس چیز کی علامت بتایا ہے۔ پیکر اور اس چیز کی نوعیت واضح ہونی چاہیے۔

۲۔ اور پیکر محض لغوی معنی کی ترسیل نہ کرتا ہو بلکہ مجازی مفہم کا انعکاس بھی کرتا ہو۔

۳۔ پیکر کے محض تلامذات کا دیا وراثہ شدہ ہو کہ اس کی علامتی تشریح کی ضرورت محسوس ہو۔

لیکن جب پیکر اپنے لغوی معانی کھو دیتا ہے اور محض تلامذی معانی کی ترسیل کرتا ہے۔ اس وقت پیکر خالص علامت کی سطح پر آ جاتا ہے۔ پیکروں کے

علامتی حیثیت اختیار کرنے کے عمل اور وجوہ کو سمجھنے کے لیے یہ جاننا ضروری ہے کہ :-

۱۔ شاعروں کے یہاں پیکریت کا سرچشمہ کیا ہے۔ کیا شاعر نے علامتوں کو فطرت اور مظاہر فطرت سے اخذ کیا ہے یا تاریخ و لغت سے استفادہ کیا ہے یا علامتوں کو عالمگیر تجربوں سے، خود ملازمی طاقت سے حاصل کیا ہے۔  
۲۔ مختلف شاعروں کی پیکریت کا معیار کیا ہے۔ کیا شاعروں نے پیکروں کے ذریعہ سچے تجربوں کی ترسیل کی ہے یا محض کسی خواب و بدانی حالت یا تخیلی فضا کی عکاسی کی ہے۔

۳۔ ان شاعروں کا انداز پیش کش کیا ہے، جس میں پیکروں نے علامتی حیثیت اختیار کی ہے۔ اس سلسلے میں یہ دیکھنا بھی ضروری ہے کہ کیا یہ عمل اجتماعی لاشعور کے زیر اثر ہوا ہے۔ یا مخصوص تاریخی روایات کے تحت ہوا ہے۔ یا داخلی رشتوں کے تحت پیکروں کو علامتی طاقت حاصل ہوئی ہے یا شاعر نے کوئی مخصوص فنی طریقہ کار اپنایا ہے یا شاعر نے چند چیزوں کو ملا کر ایک نیا مرکب بنالیا ہے۔ علامت محض پیکر کی صورت میں ہی نمایاں نہیں ہوتی بلکہ استعاروں، تشبیہوں، تمثیلوں، تشخص (PERSONIFICATION) کے انداز میں بھی ظاہر ہوتی ہے۔ اس طرح علامت کا ظہور استعاروں، تشبیہوں، پیکروں اور بے جان چیزوں میں جاندار چیزوں کی صفات کی صورت میں ہوتا ہے۔ دراصل علامت کا عمل ایک پیچیدہ عمل ہے۔

اس کا ظہور بھی پیچیدہ انداز میں ہوتا ہے۔ استعارے، پیکر، تشبیہیں، تجسیم، حیاتیات (ANIMISM) اور تمثیل ایک دوسرے میں مدغم ہوتے ہیں اور محض اپنے طرز عمل اور مقصد سے پہچانے جاتے ہیں۔ مثلاً یہ

اشعار پڑھیے :-

آگ جنگل میں لگی ہے سات دریاؤں کچار اور کوئی شہر میں پھرتا ہے گھیرایا ہوا

(ظفر اقبال)

کس کس کے گھر کا نور تھی میرے لہو کی آگ جب بجھ گیا تو پھر سے جلا گیا مجھے

(نشرت فائقہ)

صبح کے اخباروں کی سرخی بن کر شہر پہ چھانی آگ

آج یہ کیسا دن نکلا کیوں سورج نے برساتی آگ

(محمود سعیدی)

اپنے کمرے کے دروازے موندے ہوئے دن کو بستر میں تارے اکاتا ہوں

سمٹی سمٹی سی، نادم سی، محبوب سی، میرے آگن میں مٹی ہوئی دھوپ ہے

(نشرت فائقہ)

پھاؤں کا ایسا قوط پڑا اس برس کہ دھوپ ہر سو کھتے شجر کے لیے سائباں ہوئی

(وزیر سافا)

یہ برن سی دھوپ ہر شخص پر رہ جائیں نہ کونپلیں، ٹھٹھ کر

(محمود سعیدی)

کاسہ چشم میں اب دھوپ جمی بیٹھی ہے درلپ دیدہ ترے کے چلے تھے گھر سے

(انور صدیقی)

جھاتی ہے دھوپ، اچلے پتروں کو سمیٹ کر زخموں کو اب گنوں گا میں بستر میں لیٹ کے

(شکیب جلالی)

سروں پہ دھوپ کی گٹھری اٹھائے پھرتے ہیں دلوں میں جن کے بڑی سردرات ہوئی ہے

(بشیر بدار)



دھوپ کے قبر کا ڈر ہے تو دیا رشب سے      سر پر پہنہ کوئی پرچھائیں نکلتی کیوں ہے  
(شہریار)

اے صفِ ایرِ رواں تیرے بعد      اک گھنا سایہ شجر سے نکلا  
(باقی)

چاندنی جھانکتی ہے گلیوں سے      کوئی سایہ مکان سے نکلا  
(شکیب جلالی)

ان اشعار میں ”آگ“، ”دھوپ“ اور ”سایہ“ بنیادی طور پر استعارے ہیں مگر ان کا نفسیاتی شعری اور لسانی عمل انھیں علامت بنانے کے لیے کافی ہے۔ ان علامتوں کے تجربے سے پہلی بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ جدید اردو شاعروں نے بیشتر علامتیں فطرت اور مظاہر فطرت سے اور خارجی دنیائے اقد کی ہیں۔ جس کی مثال ”آگ“، ”دھوپ“ اور ”سایہ“ ہے۔ دوسری بات یہ کہ علامت اور پیکر کے تعلق کی نوعیت واضح ہے۔ مثلاً ظفر اقبال کے شعری کو لے لیجئے۔ یہاں آگ، جنگ، کی علامت ہے۔ اور بنیادی طور پر استعارہ ہے۔ آگ اور جنگ میں جو تباہی، استحصال، زریان جسم و جان اور کرب نیر ہولناک منظر کا باطنی اور ظاہری ربط ہے۔ اس کی طرف اشارہ کرنے کی ضرورت نہیں۔ تیسری بات یہ کہ علامتیں گہرے سماجی شعور کا انفرادی اور جمالیاتی اظہار ہیں۔ اس دور کے حشر سامان ذہنی دباؤ اور خارجی پیرہ کستیوں سے جو نفسیاتی، ذہنی اور وجدانی کیفیات پیدا ہوتی ہیں علامتیں انھیں ظاہر کر رہی ہیں۔ اور اپنے تل زموں کے ذریعہ ان شعور میں سوئی ہوئی اجتماعی شعور کی ایسی ہی کیفیات کو بیدار کر کے ذہن پر بچھپیدہ کیفیات کا منظر نامہ پیش کر رہی ہیں۔

علامتیں کئی طرح کی ہوتی ہیں۔ بعض علامتیں قدیم ہوتی ہیں اور بعض جدید۔ قدیم وہ علامتیں ہوتی ہیں جو شاعری میں ایک طویل روایت سے وابستہ ہوتی ہیں۔ ان کو روایتی علامتیں بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہ دو طرح استعمال ہوتی ہیں۔ (الف) قدیم علامت قدیم مفہوم ہیں۔ (ب) و تریم علامت جدید مفہوم ہیں۔ اس طرح بعض علامتیں فطرت مظاہر فطرت اور عننا عن فطرت سے ماخوذ ہوتی ہیں۔ ان کا دائرہ بہت وسیع ہوتا ہے۔ اکثر شعرائے ابیہی علامتوں کو استعمال کیا ہے۔ اس لیے انھیں فطری علامتیں کہتے ہیں۔ فطرت سے علامت اخذ کرنے کے سلسلے میں پوری طرح استفادہ نہیں کیا گیا ہے۔ ابھی تک بے شمار عناصر و مظاہر ایسے ہیں جنہیں کامیاب علامت کے طور پر تاجا جاسکتا ہے۔ یہ علامتیں عام فہم مانوس اور مقبول ہوتی ہیں۔ علامتوں کی ایک تیسری قسم نجی اشاریت ہوتی ہے۔ جب شاعر اپنا مافی الضمیر بیان کرنے کے لیے کسی نئے لفظ یا لفظی صورت کو علامت کے طور پر استعمال کرتا ہے اور اس کا رشتہ علامتوں کی روایت سے نہیں ہوتا تو اس کو نجی علامت کہتے ہیں۔ نجی اشاریت میں ذاتی مفہوم کو ذاتی علامت کے ذریعے ظاہر کیا جاتا ہے۔ اس کو سمجھنے کے لیے شاعر کی نجی زندگی سے واقفیت کی ضرورت ہوتی ہے اور شاعر کی نفسیات اور نقطہ نظر کی روشنی میں ایسی علامتوں کے تلامذہ مول کی طرف ذہن کو منتقل کرتے ہیں تو ایسی نجی علامتیں سمجھ میں آجاتی ہیں۔ اگر مضمون شاعر فن البطن شاعر کے مصداق ہیں تو ایسی علامتیں بیکار ہیں۔ کیونکہ شعری علامت قاری کے شعور پر اثر انداز ہونے اور اس کو شاعر کے لامحدود تجربے میں شریک کرنے کی صلاحیت سے بے پائی جاتی ہے جس کی یہ ترسیل کرتی ہے۔

جدید اردو شاعروں نے قدیم علامتوں کی تجدید بھی کی ہے مثلاً ساقی، گل، پیمانہ وغیرہ الفاظ کو نئی تخلیقی بصیرت کے ساتھ برتا گیا ہے۔ انھوں نے نئی علامتیں بھی وضع کی ہیں جیسے ترقی پسند شاعروں نے ”صبح“، ”سورج“، ”رات“ اور ”ہاتھ“ وغیرہ کی خیال افروز علامتوں سے کام لیا ہے فیض احمد فیض، سردار جعفری، جان نثار اختر، معین احسن جذبی اور مجروح سلطان پوری کے یہاں یہ علامتیں دیکھ کر انداز میں نظر آتی ہیں۔ جدید شاعروں نے ”جدید علامتیں“ استعمال کرنے میں ایک نئی تخلیقی توانائی کا ثبوت دیا ہے اور انھوں نے حجازی نباتات اور حیوانات کی مانوس دنیا سے علامتیں اخذ کی ہیں۔ ان میں بعض علامتوں پر بھی علامتوں کا گمان ہوتا ہے۔ مگر ان علامتوں کے تلازمی رشتوں کی گرہیں سخت نہیں ہیں بلکہ ذہن پر اپنے معانی اور اس کے متعلقات کا اظہار کرتی ہیں۔ مثلاً

دُک کرنے پڑے شہر بیدار میں جب بھی خوابوں کے جھگی کبوتر مجھے  
اپنے ہی خون سے صبح لٹھڑا ملا خورشیدوں سے بھرا میرا بستر مجھے  
(نشر فائقہ)

یار کی برت پوش چوٹی پر اک گہری اداس بیٹھی ہے  
ایک بلی سفید چوہے کا دھوپ میں بیٹھ کر بدن چاٹے  
(بشیر بدر)

تتلیاں ہیں یہ ملاقات کی رنگیں گھڑیاں  
میرے خیال کے جگنو بھی ساتھ چھوڑ گئے  
رنگ اڑ جائے گا پران کے مسلتا کیوں ہے  
اداس رات کے سونے کھنڈر میں تنہا ہوں  
زخمی یادوں کے کبوتر ہی اڑاؤں  
آسمان دل کا پڑا ہے کب سے نکالی

(محمود سعیدی)



تہا تیوں کے جسم سے لپٹے ہوئے تھے سنا لیکن عجیب سانپ کوئی کاٹنا نہ تھا

(سائل احمد)

ان اشعار میں ”جنگلی کبوتر“، ”گلہری“، ”بلی“، ”چوسہ“، ”تلیاں“، ”ہلکنو“، ”کبوتر“، ”سانپ“ کی علامتیں عالم حیوانات سے ماخوذ ہیں، جو اپنے علامتی سیاق و سباق کے ساتھ شعری تجربے کی بنیادی خصوصیت کو اپنے تمام لازمی رشتوں کے ساتھ ابہام کے پردے میں نمایاں کرتی ہیں۔

یسویں صدی کے نصف آخر سے نہ صرف یہ کہ روایتی علامتوں کی تجدید ہوتی ہے بلکہ نئی علامتوں کے امکانات کو بھی دریافت کیا گیا ہے اور نئے سرے سے علم الاصنام، تہذیب اور مذہب سے استفادہ کا رجحان بڑھ رہا ہے۔ اس دور میں علامتوں کے مقصد اور اندازِ عمل کے بارے میں بھی اختلاف ہے۔ اشاریت کے نظریات بنیادی طور پر ادب کے دوسرے نظریات کے تحت نشوونما پاتے ہیں۔ جب تک ان تمام ادبی نظریات اور علامتی نظریات کو ذہن نشین نہ کیا جائے اور ان کے منطقی نتائج کو سامنے نہ رکھا جائے اس وقت تک اشاریت کے تصورات کو واضح نہیں کیا جاسکتا۔ بذاتِ خود علامت ایک عجیب شے ہے۔ اس لیے ہر نظم میں وہ شاعر کے یہاں اس کے وہی معنی سمجھنے اور بیان کرنے چاہئیں جو شاعر کا مقصود ہوں۔ در نہ بہکنے اور بہکانے کا خطر ہے۔ ذیل میں چند امور کی طرف اشارہ کیا جاتا ہے جن سے علامت کے مقصد و عمل پر روشنی پڑتی ہے۔

- ۱۔ اگر اشاریت کسی ایسی چیز کی طرف اشارہ کرتی ہے جو دوسری چیز کے لیے مخصوص ہو تب اس کے مخصوص معنی اس خاکہ کے مطابق تبدیل ہوں گے جس میں اس کے رشتہ کا تعین کیا گیا ہے۔

۲۔ جب نظم میں علامت ظاہری معنی کے علاوہ کسی اور چیز کی طرف اشارہ

کرتی ہے تو یہ شاعرانہ فن کی صنعت کہلاتی ہے۔

۳۔ جب علامت ایک ایسے طریقہ کار کی طرف اشارہ کرتی ہے جس میں الفاظ اور آہنگ ذہن کی پراسرار فضا کو بیدار کرتے ہیں تو یہ شعری زبان کی طاقت بن جاتی ہے۔

۴۔ جب علامت معانی کی تمام قسموں کی طرف اشارہ کرتی ہے جن کے لیے فن پارہ وجود میں آیا ہے تو یہ کل نظم کا نعم البدل اور بنیاد بن جاتی ہے۔

۵۔ جب علامت اس طریقہ کی طرف اشارہ کرتی ہے جس میں کوئی نظم شاعر کے داخلی مہیجان کی نمائندگی کرتی ہے تو یہ علامت معالجاتی انداز یا نفسیاتی رُخ اختیار کر لیتی ہے۔

۶۔ جب علامت اس طریقہ کی طرف اشارہ کرتی ہے جس میں شاعر کی تخلیق اس کے برتاؤ کا انکشاف کرتی ہے تو یہ تہذیبی اشارہ بن جاتی ہے۔

طوالت کے خوف سے ذیل میں صرف ایک علامت ”پرندہ“ کو پیش کرتا ہوں اور ذہن قارئین کو دعوت لکر دیتا ہوں۔

تالی بجا کے تونے اڑائے بہت مگر زخمی پرندہ اڑنے کے خستہ ڈار سے  
ان گنت رنگوں کے پر بھرے پڑے ہیں ہر طرف وقت کا گھاس پرندہ پھر سے جوانی میں ہے

(وزیر آفا)

اگر گرا تھا ایک پرندہ، لہو میں تر تصویر اپنی چھوڑ گیا ہے چٹان پر

(شکیب سہانی)

میں ایک کا پنخ کا پر تولتا پرندہ تھا اڑان بھرنے سکا اور چھن سے ٹوٹ گیا

(عقیق الشاہ)

سبز بھیلی کوہ پرندہ دھوپ کا اپنے پنوں میں دبا کر لے گیا

(ساحل احمد)

پرندے شہروں سے شب کو گزرنے والے تھے کہا تھا اس نے سمندر پہرنے والے تھے

(حامدی کاشمیری)

وزیر آغا کا زخمی پرند، اور گھائل پرندہ۔ شکیب جلالی کا لہو میں تر پرندہ، عتیق اللہ کا کاچ کا پرندہ، ساحل احمد کا پرندہ اور حامدی کاشمیری کا اڑتا ہوا پرندہ۔ ایسی علامتیں ہیں جو ایک طرف شاعر کے مخصوص رجحان فکر و احساس کی نمائندگی کرتی ہیں اور دوسری طرف ایک خاص سماجی شعور کے ساتھ شاعر کے منفرد تخلیقی تجربے کو اپنے تلازموں سے ذہن پر افشاں کرتی ہیں۔

مختصراً یہ کہا جاسکتا ہے کہ اردو شاعری میں زبان کی معیار بندی کے رجحان سے قطع نظر زبان کے تخلیقی استعمال کا جو رجحان شروع ہوا تھا اور جسے میں نے مجازی زبان کے انفرادی استعمال یا لسانی تجربے سے تعبیر کیا ہے۔ وہ لفظ کے تخلیقی استعمال کے ساتھ استعارہ سازی، پیکر تراشی اور علامت نگاری سے گزرنا ہوا تخلیقی حرکیت تک آپہنچا ہے۔ اس سلسلے میں شعری جمالیات کے اس سفر میں ترقی پسند شاعروں کے یہاں جو تازگی نظر آتی ہے، اب تک اس کی طرف خاطر خواہ توجہ نہیں دی گئی لیکن یہ واقعہ ہے کہ جدید شاعروں نے لسانی تجربے کو تخلیقی حرکیت بنانے میں اپنی بے پناہ تخلیقی قوتوں اور صلاحیتوں کا ثبوت دیا ہے۔ یہ شعری جمالیات کا ایک ایسا سفر ہے جس کی رفتار اگرچہ عصر اصلاح میں دھیمی رہی مگر ترقی پسند شاعروں نے اس کو تیز اور جدید دور کے شاعروں نے تیز سے تیز کر دیا جس کا رخ تعمیم سے تخصیص کی طرف ہے۔ یہ سفر اپنی شعری انفرادیت کی تشکیل اور تکمیل کے لیے جاری رہے گا۔



# نثری نظم

## شعریت سے نثریت تک

اردو شاعری کسی ٹھہرے ہوئے تالاب کی طرح نہیں بلکہ ایک بہنے دریا  
 کا طرح ہے جس میں روانی کے ساتھ ساتھ تجربوں کی لہریں اٹھتی رہتی ہیں۔ اردو  
 شاعری میں اب تک جو تجربے ہوئے ہیں انھیں دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا  
 ہے۔ ایک وہ تجربے جو ہندی لوک گیت اور مقامی زبانوں کے اثر سے ہوئے  
 ہیں۔ ان میں لوک گیتوں کی دھنوں اور ہنگامی شاعری کے مخصوص آہنگ کے  
 تجربوں کے ساتھ، اردو شاعری میں چھند، مثلاً دوہا، ساد، سرسی اور ہر گیت کا وغیرہ  
 برتنے گئے۔ دوسرے وہ تجربے جو مغرب کے زیر اثر ہوئے۔ ان میں معرانی نظم، سائیکہ،  
 آزاد نظم، تراٹیلے وغیرہ خاص ہیں۔ ذرا غور کیجیے تو یہ چلتا ہے کہ اردو میں مغرب  
 کے اثر سے صوتی توانی کا چلن عام ہوا، مصرع کا نیا تصور پیدا ہوا جس پر مصرع مسلسل  
 RUN-ON-LINE کا اثر ہے۔ بندوں کی ترتیب اور تقسیم پر استیغراف  
 کا اثر ہوا، اور شاعری کی زبان بھی مغرب کے طرز فکر اور طرز احساس سے متاثر ہوئی۔ یہ  
 ملہ تفصیل کے لیے میری کتاب "اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے" دیکھی جاسکتی ہے۔

۱۹۴۷ء کے بعد اردو شاعروں نے علامت نگاری، پیکر تراشی، دادا ازم، فیوچر ازم، آزاد تلامذہ خیال، شعور کی رو اور کیوبزم وغیرہ کی طرف توجہ کی مگر ان تجربوں میں جو چیز زیادہ نمایاں ہوئی وہ علامت نگاری، پیکر تراشی کے بعد ”نثری نظم“ کا تجربہ ہے۔ نثری نظم کا تجربہ ابھی دھوپ چھاؤں کی منزل سے گزر رہا ہے جس پر ٹھنڈے دل سے غور کرنے کی ضرورت ہے۔

فرانس میں نثری نظم، شاعرانہ نثر اور درس لبر کی ابتدا ساتھ ساتھ ہوئی تھی، کچھ عرصہ بعد شاعرانہ نثر اور نثری شاعری مطلع ادب سے غائب ہو گئی اور ”درس لبر“ ایک غالب وسیلہ اظہار کی حیثیت سے نمایاں ہوئی۔ فرانس میں بھی نثری شاعری کو شاعرانہ نثر اور ”درس لبر“ سے علیحدہ سمجھا گیا۔ یہ ان دونوں کے درمیان کی ایک چیز ہے۔ نثری شاعری میں شاعرانہ نثر سے زیادہ لیکچاز، اختصار اور وحدت ہوتی ہے۔ اس کے مقابلہ میں نثری شاعری میں مصرع کا وہ تصور نہیں ہوتا جو آزاد نظم میں ہے مگر آزاد نظم کی طرح آواز کی اشاریت، پیکریت کا حسن اور اظہار کی شدت اور آہنگ بہت زیادہ ہوتا ہے اور اس میں وہ تمام خصوصیات ہوتی ہیں جو اعلیٰ درجہ کی غنائی شاعری میں ہوتی ہیں۔ نثری شاعری میں داخلی قوافی اور کسی حد تک اور کہیں کہیں عروضی وزن بھی ہوتا ہے۔ اس کی لمبائی ایک اعلیٰ درجہ کی غنائی نظم کے برابر ہوتی ہے جو نصف صفحہ سے لے کر چھ صفحہ تک ہو سکتی ہے۔ فرانسیسی اور انگریزی نثری نظموں میں آہنگ کے مسئلے پر جو اشارے ملتے ہیں ان سے بھی ہمارے خیال کی تصدیق ہوتی ہے۔ یعنی نثری شاعری میں آہنگ بہت نمایاں ہونا چاہیے اور اتنا نمایاں کہ وہ عروض آہنگ کا نعم البدل بن سکے۔

اردو کی نثری نظموں پر فرانسیسی اور انگریزی کی نثری نظموں کے تصور

آہنگ کا اثر ہے۔ انگریزی کی نثری شاعری میں آواز کی اشاریت اہم کے زور اور اظہار و اسلوب سے آہنگ پیدا کیا گیا ہے اور کہیں کہیں قوافی اور نثری وزن سے بھی آہنگ پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اردو میں بھی یہ دونوں صورتیں ملتی ہیں جن میں پہلی قسم کی نثری نظمیں قطعاً ناکام ہیں جن میں آواز کی اشاریت، جملے کی نثری ترتیب اور لب و لہجہ سے آہنگ کی تخلیق کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ علی ہنظر احمد لاری، سن شہیر محمد حسن اور سجاد ظہیر کی ایسی تمام نظمیں محض معمولی درجہ کی نثر ہیں۔ ان میں نئے آہنگ کی تخلیق نہیں ہو سکی ہے۔ محض انگریزی زبان کی پیروی میں ایسی نثری نظمیں لکھی گئیں۔ مثال کے طور پر چند نظمیں پیش کی جاتی ہیں۔

### بلور کے پیالے

توشتے بلور کے شفاف پیالے  
 رشتی کے چلتے ریشمی دھاگوں سے  
 سینے کے زخم بھر لیتے ہیں  
 یہ آنسوؤں سے تر زندگی  
 نامرادیوں کے دھندلے صحراؤں میں بھٹکتی  
 گناہ کے سیاہ دھبوں سے داغدار  
 اضطرابوں کے بھنور میں پھنسی  
 ملامت کے کانٹوں کی چھن سے مضحک ہے  
 تیزابی تلخیوں سے بھر گئی ہے

وہ تو

تمہاری چھلتیوں اور نیکیوں کا کم



دل لواز کمزوریوں کا  
سہارا ڈھونڈتا ہے  
نجن مسکرا ہوا۔

اپنی باتوں کے دھیمے ان سنے نعروں  
بے ساختہ لغزشوں  
کے چراغوں کی  
ٹمٹمی روشنیاں جلا دو

اور پھر

اس ترشہ بلور کے شفاف بیروں میں ابھری

سنہری شراب پر

اپنا ماہتابی عکس پڑے دو

اس نظم کو سچا دظہیر اپنی بہترین نثری نظموں میں سے ایک تصور کرتے ہیں۔ انھوں نے مجھے ایک انٹرویو میں بتایا تھا کہ انھیں کبھی کبھی بلور کے پیالے اور بخشش مجھے زیادہ پسند ہیں، اس لئے میں ہنگ نام کی کوئی چیز نہیں ہے۔ وہ آہنگ بھی بہت غیر محسوس ہے جس کو نثری آہنگ کہتے ہیں۔ اس طرح یہ نظمیں دیکھیے :

(۱)

اداس پلکوں کے سائے تلے  
میری آنکھوں میں ترپتے آنسو  
جیسے گہری جہاں تہاں  
ستارے دھکتے ہیں  
جیسے سیاہ قفل پر  
حسینا تم کو کتنی میں

(منظر آمیز: سی)

(۲)

سلیٹی آسمان

کے تپتے سلاتے تلے

میں

ایک نقطہ معدوم

بڑے صبر سے

بڑی دیر سے

بیٹھا ہوں

کہ آخر یہ معاملہ کیا ہے

(علی)

(۳)

آوازوں کے زائچے بے مصرف ہیں

صرف تمام اس کا ہوتا

تو یہ روشن ہو جاتے

اب میں بیکار صبحوں اور شاموں کو ان پر

یادوں کی راگ بکھیرتا ہوں

(بل راج گول)

(۴)

سورج کی لال گیند نہیں رہی ہے

قبقرہ نگار ہی ہے

آنکھوں میں آنسو آگئے ہیں

اور میں ان آنسوؤں کو اپنے ننھے ننھے ہاتھوں سے دیکھ رہا ہوں

(حسن مہیر)

(۵)

ان دیران غاروں کو دیکھو

یہاں

انسانیت کی جرأت کی کہانی دفن ہے

یہاں انسانیت نے اندھی طاقت سے ٹکری ہے

ہمدردوں کے پاؤں کی زنجیریں تھے

اور لٹری

ہمارے منستے ہوئے بچوں کو کچلتے رہنے کے لیے آزاد تھے

(محمد حسن)

ان نظموں کے انتخاب میں کسی کاوش کو دخل نہیں۔ بل راج کوئل، خورشید اسلام  
 اعجاز احمد حسن شہین سجاد ظہیر اور ڈاکٹر محمد حسن کے یہاں بیشتر ایسی ہی نظمیں ہیں جن میں شدید  
 اور نمایاں نیز محسوس آہنگ نہیں ہے۔ ان نثری نظموں کو دیکھ کر ادب لطیف کی  
 یاد آتی ہے۔ ابتدا میں ادب لطیف کی اصطلاح ناصر علی نے لائٹ سٹریچر کے ترجمہ  
 کے طور پر استعمال کی تھی۔ اردو میں ادب لطیف کے عناصر شرر، شبلی اور ناصر علی کی  
 تحریروں میں بہت پہلے سے ملتے ہیں۔ مخزن ہمایوں اور نگار نے ادب لطیف کو  
 ایک تحریک بنایا اور سجاد حیدر یلدرم، مہدی افادی، نیاز فتح پوری، ا۔ ا۔ احمد  
 اکبر آبادی، مجنوں گورکھپوری، سجاد انصاری وغیرہ کی تحریروں نے ادب لطیف کا  
 معیار قائم کیا۔ ادب لطیف کی تحریروں میں رومانیت، جمالیات اور غنائیت کے  
 بہت سے عناصر کا امتزاج ہے۔ اگر ان عناصر کی روشنی میں مندرجہ بالا نثری نظموں  
 کو پرکھا جائے تو وہ ادب لطیف سے بھی کم تر درجہ کی تحریریں ثابت ہوں گی۔ جو سس  
 ملیج آبادی کی شریک ایہ بکٹرا دی کھیجے جس کے جموں کی ترتیب نثری نظموں کی طرح کر دی گئی



ہے۔ یعنی جہلوں کو توڑ کر آئنے سامنے لکھنے کے بجائے اور نیچے رکھ دیا گیا ہے۔

مجھے آپ حیواں کی دھوت نہ دو

وہاں عمر دراز ہوتی ہے

یہاں تو روح میں

بالیدگی آتی ہے اور دل میں صفائی

موسم بہار نہیں ہے

بلکہ ایک ٹھنڈی سانس

یا ایک شیریں بوسہ ہے

جوش کی نثر کو ان تمام نثری نظموں کے ساتھ پڑھنے پر ان نثری نظموں میں آہنگ کی کمی اور زیادہ محسوس ہونے لگتی ہے۔ اگر ایسی نثری نظموں کا بغور مطالعہ کیا جائے تو یہ بات آسانی سے سمجھا جائے گی کہ ان نثری نظموں میں ادب لطیف جیسا نثری آہنگ بھی موجود نہیں ہے۔

دوسری وہ نظمیں ہیں جن کے بعض مصرعوں میں عروضی آہنگ ہے اور بعض ٹکڑے خالص نثری ہیں۔ گویا ان میں نثر اور نظم کے آہنگ کا امتزاج ہے۔ سجاد ظہیر کی یہ نظم ”دیار“ دیکھیے :

آؤ میرے پاس آؤ، نزدیک

یہاں سے دیکھیں

اس کھڑکی سے باہر

نیچے اک دریا بہتا ہے

دھندلی دھندلی ہلتی تصویروں کا

اس نظم کے ٹکڑے کے ابتدائی دو مصرعوں میں کوئی آہنگ نہیں مگر آخری تین

مصرعوں میں نعلن کرن کی تکرار سے ایک آہنگ پیدا ہوتا ہے۔ جو تیسرے مصرع سے شروع ہوتا ہے اور چوتھے مصرع سے گزرتا ہوا پانچویں مصرع میں بہت نمایاں ہو جاتا ہے۔ منظر احمد لاری کی ”رسم وفا“ دیکھیے :

میرے محبوب میں نے تیرے لیے

کھودیا

سارے جہاں کا اعتبار

ساری تصویریں مٹ گئیں میری

ساری تقدیریں بدل گئیں میری

وہ مچنے کی رات

ختم ہو گئی اب

رسم وفا کھڑی ہے پر شوق تہائی میں

اس نظم کے پہلے مصرع میں جو وزن ہے وہی دوسرے اور تیسرے کو ملا کر حاصل ہوتا ہے اور تیسرا مصرع بھی با وزن ہے۔ مگر باقی مصرعے خالص نثر ہیں۔ اس نظم کی ابتدا بحر کے آہنگ سے ہوئی تھی مگر نثری آہنگ پر ختم ہوتی ہے۔ حسن شہیر کی یہ نظم ”سناٹا“ دیکھیے :

میری آنکھوں میں تو سناٹا ہے

جس میں کشتیاں چلتی رہتی ہیں

اور روشن دانوں سے ہوا

چھن چھن کر آتی ہے

اس نظم کا پہلا مصرع ”میری آنکھوں میں تو سناٹا ہے“ میں وزن بحر ہے اور باقی مصرعوں میں کوئی وزن نہیں ہے۔ اردو کی نثری شاعری میں ایسی مثالیں

جایز جاملتی ہیں۔ دراصل ایسی نظمیں انگریزی نظموں کی تقلید میں لکھی گئی ہیں جن میں کہیں کہیں وزن عروض سے بھی کام لیا گیا ہے۔ دوسرے ایسی نظمیں ان لوگوں نے لکھی ہیں کہ جو ادب میں پہلے سے بحیثیت شاعر متعارف نہیں ہیں۔ روایت سے گریز اور انحراف کا حق بھی اس کو پہنچتا ہے جو روایت سے آگاہ ہو اور اس کو عملاً برت چکا ہو۔ ایسی نظموں میں نہ صرف یہ کہ آہنگ کی کمی ہے بلکہ ان میں شاعری کی دوسری خصوصیات داخلیت، جذبہ کی وحدت اور انفرادیت بھی نہیں ہے۔ اس طرح کی نظموں پر انگریزی کی ایک خاص قسم کی نثر ہمہ آہنگ نثر کا اثر ہے۔ پولی فونک نثر کے معنی بہت سی آوازوں یا آوازوں کے مجموعے کے ہیں چونکہ اس نثر میں شاعری کی بہت سی آوازوں مثلاً بحر آزاد نظم، جنیس صوتی، ہم مخرج الفاظ کا ترنم، قافیہ وغیرہ کا امتزاج ہوتا ہے۔ اس لیے اس کو پولی فونک نثر کہتے ہیں۔ اس میں ہر قسم کا آہنگ ہوتا ہے۔ مگر کوئی آہنگ مسلسل نہیں رہتا۔ بدلتا رہتا ہے۔ اس طرح قوافی کسی مستقل نظام کے تحت نہیں آتے بلکہ آواز کے زیر و بم کے ساتھ، درمیان یا شروع میں کہیں بھی آسکتے ہیں۔ اس نثر میں پابند اور آزاد نظم کے آہنگ کا امتزاج ہوتا ہے۔ اس میں بعض ایسی خصوصیات ہوتی ہیں جو آزاد نظم میں نہیں ہوتیں اور بعض ایسی خصوصیات ہوتی ہیں جو پابند نظم میں نہیں ہوتیں۔ اس طرح ہمہ آہنگ نثر، میں عروضی اور باقاعدہ شاعری کی دو خصوصیات ہوتی ہیں یعنی اس میں بحر اور قافیہ ہوتا ہے اور بعض خصوصیات نثر کی ہوتی ہیں یعنی اس میں نثر کی سی وضاحت ہوتی ہے اور بحر و قافیہ کسی شعری نظام کے تابع نہیں ہوتا۔ اس اصول کی روشنی میں اردو نثری نظموں کا جائزہ لینے سے معلوم ہوتا ہے کہ اردو کی نثری نظموں پر پولی فونک پر وزن کا اثر بھی ہے مگر محض الفاظ و بحر کے بے ربط آہنگ کی بنیاد پر کسی نثر کو شاعری نہیں کہا جاسکتا۔



کم تر درجہ کا آہنگ ہو اور اس آہنگ پر نثریت کا غلبہ ہو۔ اردو میں ان دونوں قسم کے آہنگوں کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے ٹیگور کے ایک نغمہ کا اردو ترجمہ کیا ہے جو بنگالی بحر میں ہے مگر ہندی ماترک چھند کے مطابق بھی ہے۔

بنگالی گیت	ترجمہ بنگالی بحر میں	ماترائیں
شے جے پاشے سے بشتے چل	وہ جو پاس آ کے بیٹھا	۱۵ ماترائیں
بتوھاگی نی	جاگا نہ تب بھی	۹
کی گھوم تورے پتے چھلی	کیسی نیند تجھ کو آئی	۱۵
ہت بھاگنی	یہ کم نصیبی	۹
اشے چھلی نی دوراتے	آیات کی خاموشی	۱۵
دنیا کہانی چھلی مارتے	میں نے کروہ ایلب سی	۹
سپن ماجھے باجے گل	سپنے میں اس نے سجائی	۱۵
گبھیرا گنی	گہری راگنی	۹

اس کی خارجی خصوصیت یہ ہے کہ یہ ترجمہ کسی روایتی ہیئت میں نہیں ہے بلکہ آزاد نظم کی تکنیک میں ہے۔ اس کے علاوہ بنگالی دھن اور بحر کے عین مطابق ہے بنگالی بحروں کی جڑیں ہندوستانی موسیقی میں بیوست ہیں اس لیے ہمارے مزاج اور زبان سے قریب تر ہیں۔ دوسرے ماترک چھند کے مطابق ہے۔ ماترک چھندوں کی موسیقیت نمایاں ہے اور اس کا رشتہ ہماری موسیقی سے کیا ہے وہ بھی ظاہر ہے۔ اس لیے اردو کے لیے یہ آہنگ نیا ہوتے ہوئے بھی اردو کے شعری آہنگ سے قریب تر ہے۔ اس طرح دیگر ہندوستانی زبانوں کی ایسی بحروں کے آہنگ اور لوگیتوں کی دھندوں سے استفادہ کیا جاسکتا ہے جو اردو زبان کی

جس پر جل کر دھیرے دھیرے  
 جیسے مستحیٰ میندا آتی ہے  
 وہ آتی ہے  
 جس نے ہم سے پیار کیا تھا  
 جس کے ہونٹوں کی تھراہٹ  
 نفردوں کی وضو  
 زباں کی نرمی  
 جس کے ہاتھ کی لمبھن  
 سینے کی مبہم بے چینی  
 زیست کے سارے درد و الم کی آگ چھپائے  
 جان کی گرمی  
 یوں تھی میری  
 جیسے یہ سپنا میرا ہے

بل بھر تو رک جاؤ ساعتو  
 رکور کو تھم جاؤ ساعتو  
 تم کو رحم نہیں آتا ہے

اس پوری نظم میں آہنگ موجود ہے جو کہیں تیز کہیں ہلکا کہیں جلی کہیں خفی  
 کبھی بل کھاتا ہوا اور کبھی براہ راست محسوس ہوتا ہے مگر یہ ساری تبدیلیاں  
 خیال اور جذبہ کے بہاؤ اور دباؤ سے وابستہ نظر آتی ہیں، اس میں اگرچہ آزاد  
 نظم سے بہت مماثلت پائی جاتی ہے۔ مگر اس کا آہنگ آزاد نظم کے آہنگ

سے مختلف ہے۔ اس میں کئی قسم کے آہنگوں کا ایسا لطیف اجتماع ہے جو اس کو آزاد نظم سے ممتاز اور مختلف کرتا ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل ٹکڑوں کو پڑھیے :

(الف) رکو رکو رک جاؤ ساعتو

(ب) دیکھو یہیں پر دے پر

دل کے یہ کیسے

حیرتناک رنگ

چمٹکاتے ہیں

(ج) کسی نے جیسے کھینچ دیا ہو

مگر ذرا ٹھہرو، دیکھو تو

(د) پل بھر رک جاؤ ساعتو

رکو رکو تھم جاؤ ساعتو

ان ٹکڑوں کے آہنگ میں لطیف اور نازک فرق ہے۔ مگر آہنگ کی یہ تبدیلی پوری نظم کے ساتھ اس طرح وابستہ ہے جس طرح جذبہ کی لہر سے اس کے پیچ و خم وابستہ ہوتے ہیں۔ اس طرح کا آہنگ نثری نظموں کے لیے ضروری ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن کی نظم ”غبارۃ نثری شاعری کے آہنگ کی کامیاب مثال ہے:

ایک بچے نے

رنگ برنگے غبارے کو ہنستے ہنستے چھوڑ دیا



آسمان تک اچھلا اور سنی کا اک فوارہ بھی اس کے ہمراہ گیا

آخر آکر دور گرا

اور ٹکرا کر پھوٹ گیا

ٹپڑھے میڑھے حرفوں میں

کیا اس غبارے پر نکھاتا تھا

سکھ۔ آئندہ مسرت۔ ارمان

جانے کیا تھا

لیکن سجاد ظہیر اور ڈاکٹر محمد حسن کی ان دونوں نثری نظموں پر آزاد نظم کے آہنگ کا گہرا اثر ہے۔ چونکہ سجاد ظہیر کی نظم کا آہنگ کلیتاً آزاد نظم کے آہنگ سے قریب تر نہیں ہے۔ اس لیے ان کے آہنگ کو آزاد نظم اور نثری نظم کے آہنگ کا امتزاج کہا جاسکتا ہے۔

شاعری کو دو طریقوں سے پرکھا جاسکتا ہے۔ ایک خارجی یا معروضی معیار سے۔ دوسرے داخلی یا موضوعی پیمانوں سے۔ پہلی بحث اختلاف رائے ہو سکتا ہے کہ داخلی اور خارجی معیار کیا ہوں۔ یہ معیار ایک ہے یا ایک سے زیادہ۔ پھر کیا ایسے بنیادی معیاروں کا تعین ممکن ہے جو سب کے لیے یکساں قابل قبول ہوں؟ میری رائے میں خارجی یا معروضی طور پر نثر و نظم میں جو چیز حد فاصل ہے وہ "آہنگ" ہے اور یہی عنصر شاعری کو پرکھنے کا معروضی معیار ہے۔ آہنگ دو قسم کا ہوتا ہے داخلی اور خارجی۔ داخلی آہنگ خیاں یا جذب کا آہنگ ہوتا ہے۔ جس کو پرکھنے اور متعین کرنے کا کوئی معروضی اور خارجی اصول دریافت نہیں ہوتا، جو لوگ نثری شاعری کے آہنگ کو داخلی آہنگ کا نام دیتے ہیں۔ وہ "داخلی آہنگ" کو ثابت نہیں کر سکے۔ بعض نقادوں اور نثری شاعروں (اگر یہ

اصطلاح تسلیم کر لی جائے تو ذہن تو داخلی آہنگ کے سلسلے میں صاف ہی نہیں ہے۔ اس لیے وہ ”داخلی آہنگ“ کے سلسلے میں متضاد، غیر واضح اور غیر منطقی طرز گفتگو اختیار کرتے ہیں۔ میری رائے میں داخلی آہنگ بھی خارجی آہنگ کی صورت میں تبدیل ہو کر ابھرتا ہے۔ اس لیے داخلی آہنگ پر عروضی انداز میں گفتگو نہیں ہو سکتی، صرف خارجی آہنگ کا تجزیہ اور تعین ہی ممکن ہے اور اس کی وساطت سے داخلی آہنگ کی حقیقت سی شناخت ہو سکتی ہے۔ خارجی آہنگ دو قسم کا ہوتا ہے۔ ایک ”لسانی آہنگ“ اور دوسرا ”عروضی آہنگ“، لسانی آہنگ میں حروف، الفاظ، ترکیب، فقرات اور زبان کی مختلف شکلوں کا آہنگ شامل ہے۔ حروف کا آہنگ اکہرا اور مجرد ہوتا ہے اور اوزان کی اشاریت کا جادو جگاتا ہے۔ لفظ اور زبان کی دوسری یا معنی شکلوں کا آہنگ مرکب پیچیدہ اور گہرا ہوتا ہے۔ اس میں صنائع لفظی کی مختلف صورتوں مثلاً قوافی، تہنیس صوتی، سہ حرفی صنعت اور اونا میٹا پونیا وغیرہ کا آہنگ بھی شامل ہے۔ لسانی آہنگ ہر اس تخلیق کی سرشت میں داخل ہے جس کا ذریعہ اظہار زبان ہے۔ اس لیے یہ نثر اور شاعری دونوں میں ”قدر مشترک“ کی حیثیت رکھتا ہے۔ خارجی آہنگ کی دوسری صورت ”عروضی آہنگ“ ہے۔ یہ خالص شعری آہنگ ہے۔ جو لسانی اظہار، عروض، وزن اور بحر کا پابند ہو، خواہ معنی ہو اور طرز پیش کش کے اعتبار سے کتنا ہی کمزور ہو، شعری یا نظم ہی کہلاتا ہے۔ اس کو کوئی شخص نثر نہیں کہہ سکتا۔ یہ واقعہ ہے کہ عروضی آہنگ کی مسلسل مخالفت کے باوجود دنیا کی اہم زبانوں کی شاعری کا بیشتر حصہ عروضی آہنگ کا مرہون محنت ہے۔ اردو شاعری کی حد تک تو یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ اس کا خمیر ہی ”عروضی آہنگ“ سے اٹھا ہے۔ اردو کی روایتی اصناف سخن کو تو

دیکھیے محض ان سینتوں پر غور کیجیے جو ۱۸۵۶ء سے تاحال اردو میں دیگر زبانوں سے آتی ہیں۔ مغرب میں معرّٰی نظم اور سانیٹ کے لیے "آئینک پنٹا ٹیر" مخصوص ہے۔ مگر اردو میں ان دونوں کے لیے کسی بحر کا تعین نہیں کیا گیا۔ اردو سانیٹ نگاروں نے تو انگریزی طرز کے سانیٹوں (شیکسپیری پٹرارکی اور اپسنری) کی ترتیب قوافی سے انحراف کیا ہے۔ یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ ہمارے شاعروں نے غیر ملکی سینتوں کو اپنا وسیلہ اظہار بنانے میں اپنی زبان کی ساخت، قومی موسیقی کے مزاج اور شعری آہنگ (عروضی آہنگ) کے زیر اثر رد و قبول اور ترک و اختیار سے کام لیا ہے۔ "نثری نظم" کا معانیہ بالکل اس کے برعکس ہے۔ اس سلسلے میں نثری شاعروں نے محض جبرہ کیا ہے اور نہ درجہ بالاینادی اصول کو خیر یاد کر دیا ہے۔ انگریزی میں ساخت اور آہنگ کے اعتبار سے نثری نظمیں دو قسم کی ہوتی ہیں۔ ایک وہ جن کے کسی مصرع میں بھی وزن عروضی نہیں ہوتا۔ جو فاصلہ جملہ کی نثری ترتیب اور بول چال کی زبان کے آہنگ کی پابند ہوتی ہیں۔ خارجی طور پر یہ آہنگ کے لحاظ سے بالکل نثر ہوتی ہیں۔ اردو میں ڈاکٹر محمد حسن، ڈاکٹر خورشید اسلام، انجمی احمد، سجاد ظہیر، بل راج کوہل، علی حسن شہیر، شاہد ہاشمی، مذاق حسن، احمد جمیل، صادق اور غنیق اللہ، روزمرہ، بہت سے نثری شاعروں کے یہاں یہی صورت ملتی ہے۔ دوسری قسم کی نثری نظمیں وہ ہیں جن کے مصرعے فاصلہ اور بعض مصرعے وزن عروضی کے پابند ہوتے ہیں۔ اردو میں ایسی نظمیں سجاد ظہیر اور حسن شہیر نسیم مظفر احمد لاری کے یہاں مل جاتی ہیں۔ طوالت کے خیال سے محض دو مثالوں پر اکتفا کرتا ہوں :

(الف) جس روز زمین پھٹ جائے گی

اور پہاڑ دھنی ہوئی رولی

کی طرح اڑتے پھریں گے

اس روز میں خدا پر ایمان لے آؤں گا

(ڈاکٹر خورشید اسلام)



اس ٹکڑے میں عروضی یا شعری آہنگ برائے نام بھی نہیں ہے۔ آہنگ کے نقطہ نظر سے یہ خالص نثر ہے۔ اب رہا خیال یا مواد کا مسئلہ، تو اگر اس ٹکڑے کو یوں لکھا جائے۔

”جس روز زمین پھٹ جائے گی اور پہاڑ دھنی ہوئی روئی کی طرح اڑتے پھریں گے۔ اس روز میں خدا پر ایمان لے آؤں گا۔“

تو خیال اپنی جگہ باقی رہتا ہے۔ اس کے تاثر اور تصویریں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ یہ تخیل اسلامی تصویر قیامت سے ماخوذ ہے۔ جس کی اہمیت اپنی جگہ ہے۔ لیکن شعری آہنگ کی عدم موجودگی سے یہ خیال نشم بن سکا یا نہیں، اس کا فیصلہ دوسرے ارباب فن اور خود ڈاکٹر خورشید اسلام پر چھوڑتا ہوں۔

(ب) آؤ، میرے پاس آؤ، نزدیک

یہاں سے دیکھیں

اس کھڑکی سے باہر

نیچے اک دریا بہتا ہے

دھندلی دھندلی ہلکی تصویروں کا

(سجاد ظہیر)

اس کے بتدائی دو مصرعوں (اگر انہیں مصرع تصور کیا جائے تو) میں کوئی آہنگ نہیں۔ مگر آخری تین مصرعوں میں ”نعلن“ کی تکرار سے آہنگ پیدا ہوا ہے جس نے پیکروں کے تلازموں اور اس نثری نظم کے تاثر میں قدرے اضافہ بھی کیا ہے۔ آج کل مختصر ترین افسانے (افسانچے) بھی منصفہ شہود پر آ رہے ہیں، ایک سوال یہ بھی ہے کہ ایسے نئی افسانوں اور نثری نظم میں کیا فرق ہے۔ ایک نئی افسانے کا ٹکڑا یہ ہے :

” وہ رات سورج کا کلیجہ چبا کر، اب اپنے بچوں سے ہمارا گوشت فروج  
 رہتی ہے۔ وقت کی تسبیح سے ہمارے نام کے دانے، ٹوٹ ٹوٹ کر نچے  
 گر رہے ہیں۔ ایک دو تین چار۔ ایک دو تین چار۔“  
 (رشید امجد)

اب ان سطور کو اس ترتیب سے ملاحظہ کیجیے :  
 رات سورج کا کلیجہ چبا کر  
 اب اپنے بچوں سے  
 ہمارا گوشت فروج رہتی ہے  
 وقت کی تسبیح سے ہمارے نام کے  
 دانے

ٹوٹ ٹوٹ کر نچے گر رہے ہیں  
 ایک دو — تین چار  
 ایک دو — تین چار

کیا محض ترتیب بدلنے سے ایک نثر یا رہ نثری نظم بن گیا؟ اگر نہیں تو پھر نثر یا رہ  
 اور نثری نظم میں خارجی طور پر درجہ امتیاز کیا ہے؟ اس کا جواب نثری نظم کے فلسفہ  
 طرائق کو دینا چاہیے۔

---

چونکہ نثری نظم پر ”آہنگ“ کے نقطہ نظر سے غور کیا جا رہا ہے۔ اس لیے  
 اردو آزاد نظم پر غور کر لینا بھیجی سے خالی نہ ہوگا۔ فرانس میں نثری نظم  
 (PROSE POSE) شاعرانہ نثر (POETIC PROSE) اور ورس لبر  
 (VERS ELIBRE) کی ابتدا ساتھ ساتھ ہوئی تھی۔ فرانس میں اور اس کے بعد

انگریزی میں ان تینوں اسالیب کے اظہار کو ایک دوسرے سے الگ کرنے کی کوشش کی گئی۔ یہ کہا گیا کہ نثری نظم میں شاعرانہ نثر اور درس برے زیادہ ایجاز، اختصار، وحدت اور جذبے کی شدت ہوتی ہے، مگر بات نہیں بنی۔ اس لیے کہ یہ خصوصیات تو ہر قسم کی شاعری خاص طور پر داخلی شاعری کے لیے ضروری ہیں۔ چونکہ ان تینوں ہیئتوں میں خارجی آہنگ کی عروضی صورت کا نقد ان تھا۔ اس لیے عروضی تجربے کے آخری نتیجہ کے طور پر ان تینوں میں کوئی امتیاز نہیں ملتا۔ چنانچہ یورپ میں یہ تجربے شعلہ مستعمل ثابت ہوئے۔ ہاں اگر فروغ ملا تو ذری ورس کو۔ نثری شاعری اور شاعرانہ نثر تو محض گلدستہ و طاق تاریخ شاعری بن کر رہ گئیں۔ اب فرما انگریزی کی فری ورس، کی بعض ممتاز خصوصیات کا تجزیہ کیجیے۔ انگریزی میں فری ورس نے عروضی آہنگ (PROSODY) کو یکسر مسترد کر دیا اور اس کی جگہ لہجے کی تاکید (STRESS) کو اپنایا۔ انگریزی عروض میں پانچ قسم کی بحریں ہیں (۱) اجزائی (SYLLABIC) (۲) تاکیدی (ACCENTED) (۳) تاکیدی اجزائی (ACCENTUAL SYLLABIC) (۴) ماترائی (QUANTITATIVE) تاکیدی بحر میں لہجے کی تاکیدوں، اجزائی بحر میں ارکان اور ماترائی بحر میں آواز کے فاصلوں کا شمار کیا جاتا ہے۔ فری ورس نے انگریزی عروض کے ان تمام مسلمات سے بغاوت کی اور اس کی جگہ جذبے یا خیال کے بہاؤ یا دباؤ کے تحت بول چال کی زبان کے اصول، حملے کی نثری ترتیب اور لہجے کی تاکیدوں کے اصول کو اپنایا۔ دوسرے الفاظ میں کہا جاسکتا ہے کہ فری ورس نے عروضی آہنگ کو چھوڑ کر لسانی (نثری) آہنگ کو اپنایا۔ بعد میں ای ای کنگس وغیرہ نے نثری آہنگ کے روایتی اصولوں کو بھی ترک کر دیا۔ نیز لہجے کی تاکیدوں اور وقفوں کے نظام میں انقلابی تبدیلیاں پیدا کر دیں اور ایسی جگہ وقفے اور زور (تاکید) دیا گیا جہاں اصولاً نہیں



ہونا چاہیے تھا۔ لیکن جب فری ورس انگریزی سے اردو میں آزاد نظم بن کر نمودار ہوئی تو ہمارے شاعروں نے پھر اپنی زبان کی ساخت، قومی موسیقی کے مزاج اور عروضی آہنگ کا احترام کیا۔ آزاد نظم نگاروں نے بحر کے دو اصولوں میں سے ایک کو چھوڑا مگر دوسرے (جو کہ بنیادی بھی ہے) کو سختی سے اپنایا۔ بحر کے جس اصول کو چھوڑا وہ ارکان کی تعداد کا اصول ہے۔ یعنی ہر بحر میں ارکان کی تعداد متعین ہوتی ہے، مگر بحر کے سنگ بنیاد ”رکن“ سے بغاوت نہیں کی۔ اس بات کو یوں کہا جاسکتا ہے کہ اردو آزاد نظم بحر سے تو آزاد ہو گئی مگر وزن (رکن) سے آزاد نہ ہو سکی۔ ہر آزاد نظم کسی نہ کسی ”رکن“ پر قطع کی جاسکتی ہے۔ اس میں مساوی الارکان مصرعوں کی جگہ خیال کی فطری ترتیب کے مطابق ہر مصرع میں ارکان کی تعداد اور ترتیب مختلف ہوتی ہے۔ اس گفتگو کا خلاصہ یہ ہے کہ:

۱۔ لسانی آہنگ، نثری اور شعری دونوں طرح کی تخلیقات میں قریب مشترک ہے۔

۲۔ اردو میں بیرونی ہیئتیں، اس زبان کی ساخت، قومی موسیقی کے مزاج اور عروضی آہنگ کے سانچے میں ڈھالی گئیں۔

۳۔ اردو کا شعری آہنگ، عروضی آہنگ ہے۔ جس کی بنیاد رکن ہے۔ فری ورس نے انگریزی میں نثری آہنگ کو اپنایا مگر اردو میں آزاد نظم ”رکن“ کے آہنگ (عروضی آہنگ) کو خیر باد نہ کہ سکی۔

شعری آہنگ کے اس تاریخی اور تدریجی مطالعہ کے بعد نثری نظم، کے آہنگ پر فیصلہ کن گفتگو ہو سکتی ہے۔ اس سلسلے میں پہلی بات تو یہ ہے کہ، نثری نظم، عروضی آہنگ (رکن کے آہنگ) سے غاری ہے اور اس کا آہنگ محض لسانی آہنگ ہے۔ لسانی آہنگ نثر و نظم دونوں میں (جن کا ذریعہ اظہار زبان ہے)

قدر مشترک ہے۔ اس لیے نثری نظم کے انفرادی آہنگ کے وجود کا سوال ہی نہیں اٹھتا۔ اس لیے خارجی آہنگ کی حد تک کہا جاسکتا ہے کہ نثری نظم محض "نثر" ہے۔ نظم نہیں ہے۔ بہت تک نثری شاعر نثری نظموں میں "لسانی آہنگ" کے علاوہ کوئی اور آہنگ تخلیق نہیں کرتے تب تک نثری نظم شاعری کے خارجی معیاروں کی روشنی میں نظم نہیں کہلا سکتی، نثر ہی کہلائے گی۔ یہی وجہ ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغانے اس کو "نثر لطیف" کا نام دیا ہے اور بعض لوگ اسے "شعر منشور" کہتے ہیں۔

وہ نقاد اور نثری شاعر جو نثری نظم کی بنیاد "داخلی آہنگ" کو قرار دیتے ہیں وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ داخلی آہنگ تربیادی طور پر جذبے اور خیال کا آہنگ ہوتا ہے جو جذبے اور خیال کی طرح مجرد ہوتا ہے۔ اندر یہ داخلی آہنگ بھی خارجی آہنگ خاص طور پر عروضی یا نیم عروضی آہنگ کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ اس بات کو بعض بحر و اور چھندوں کے صوتی اثرات اور ان کی نغمگی کی کیفیت و کمیت کے تجزیے سے سمجھا جاسکتا ہے۔ ہندی میں "لے"، کو جو چھندوں اور راگ رانیوں کی روح ہے تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ دُرَت لے (چنچل لے) مدھیہ لے (سجیدہ لے) زر ولبت لے (حزنیہ لے) دُرَت لے چنچل، شوخ اور بہجت آگے جذبات کے اظہار کے لیے، مدھیہ لے سجیدہ اور گمبھیر خیالات کے اظہار کے لیے نیز ولبت لے، مہذبہ جذبات کے اظہار کے لیے موزوں ہے۔ اس کو اردو بحر و کے حوالے سے بھی سمجھا جاسکتا ہے۔ آخر کیا وجہ ہے کہ میر نے بحر متقارب میں بہت سی غزلیں کہی ہیں اور اقبال نے اس بحر میں ایک بھی غزل نہیں کہی۔ ظاہر ہے کہ دونوں کے مزاج، رویے اور جذبات کی نوعیت نیز مقصد کا فرق الفاظ اور اظہار کی ہر سطح پر جھلک رہا ہے۔ میر کی غم زدگی، بیچارگی اور خستگی کے

لیے بحر متقارب ہی موزوں ہے اور اقبال کی مقصدی اور تبلیغی شاعری کے لیے رواں دواں نیز جزو بحر ہے ہی موزوں ہیں اس لیے یہ بات ذات ہے کہ جذبے اور خیال کا داخلی آہنگ بھی عروضی آہنگ کی صورت میں نمایاں ہوتا ہے۔ چونکہ نثری نظم میں خارجی آہنگ کی عروضی شکل ہے ہی نہیں۔ اس لیے داخلی آہنگ کی شناخت بھی ممکن نہیں ہے۔ رہی یہ بات کہ داخلی آہنگ کو وجدان کی سطح پر محسوس کیا جانے تو یہ بہت موضوعی، تجریدی، داخلی اور انفرادی معاملہ ہے۔ اس کا تعلق معروضی تجزیے سے نہیں ہے۔ منطق ذاتی پسند اور ناپسند کے کہہ سمانوں سے کوئی سروکار نہیں رکھتی۔ آج کے سائنٹفک دور میں یہ بات بے وزن و بے وقار ہے۔ وہ لوگ جو نثری نظم کی بنیاد داخلی آہنگ کو قرار دیتے ہیں۔ اب یہ ان کا فرض ہے کہ وہ داخلی آہنگ کو معروضی اور سائنٹفک انداز سے ثابت کریں۔ دوسری صورت میں ان کی بات قابل قبول نہیں ہو سکتی۔

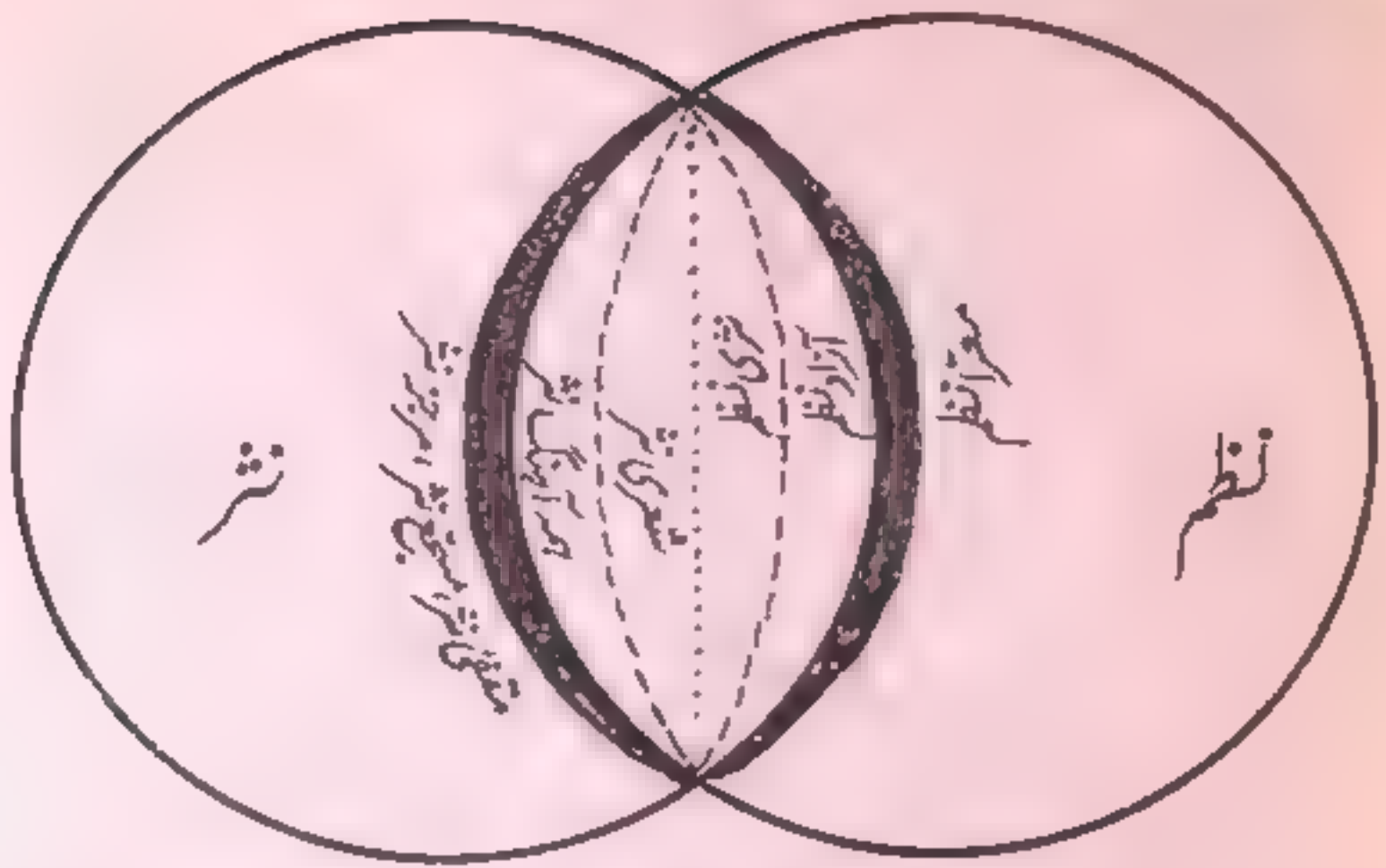
نثر اور نظم کے آہنگ پر ایک اور نقطہ نظر سے غور کیا جاسکتا ہے وہ ہے نثر و نظم کی اقسام کا ہیئت اور لسانی مطالعہ۔ ہمارے ارباب بلاغت نے نثر کی بہت سی قسمیں کی ہیں۔ معانی کے اعتبار سے بھی اور الفاظ کے اعتبار سے بھی۔ چونکہ ابھی معانی کی بحث تک نہیں پہنچے اس لیے الفاظ کے اعتبار سے نثر کی اقسام پر غور کرنا ہی مناسب ہے۔ اسی سے نثری نظم کے آہنگ پر ایک اور رخ سے روشنی پڑ سکتی ہے۔ الفاظ کے اعتبار سے نثر کی چار قسمیں کی گئی ہیں۔ (۱) مرتجز، (۲) مقفی، (۳) مستجع، (۴) عاری۔ مرتجز وہ نثر ہے جس کے دو فقروں کے کلمات مقابل باہم ہم وزن ہوں اور قافیہ نہ رکھتے ہوں۔ مقفی وہ نثر ہے جس کے دو فقروں کے آخری الفاظ یا درمیان میں مقابل الفاظ ہم قافیہ ہوں۔ مستجع وہ نثر ہے جس کے دو فقروں کے آخری الفاظ برابر ہوتے ہیں۔ ان



تینوں قسموں پر ذرا سا غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ یہ تین محض الفاظ پر منحصر نہیں بلکہ "صوتیات" پر ہے۔ ان تینوں قسموں کی نشریں نثر عاری سے زیادہ نمایاں اور متغییں لسانی آہنگ ہوتا ہے۔ مگر یہ نشریں کی قسمیں ہیں۔ شاعری کی نہیں۔ اس لیے کہ ان میں عروضی آہنگ نہیں ہوتا۔ نثری نظم کا آہنگ ان تینوں سے بھی کمزور ہے۔ انگریزی میں بھی شعری نثر اور ہمہ آہنگ نشر (POLYPHONIC PROSE) کا وجود ہے۔ شعری نثر کو چھوڑیے کہ ابھی شعریت کی گفتگو تک نہیں پہنچے۔ ہاں ہمہ آہنگ نثر کا تجزیہ کیجیے جیسا کہ نام سے ظاہر ہے۔ یہ نثر نثری اور شعری آہنگ کا مجموعہ ہوتی ہے۔ اس قسم کی نثر کے ایک ہی ٹکڑے میں نثر عاری، نثر مقفی، نثر مسجع اور نثر مرجز کی ساری خصوصیات ہوتی ہیں اور کہیں کہیں با وزن فقرے بھی ہوتے ہیں۔ گویا یہ خارجی حد تک "نثر و نظم" کا غیر مرتب مگر بامعنی مجموعہ ہوتی ہے۔ اس میں لسانی آہنگ بہت محسوس، نمایاں اور ممتاز ہوتا ہے مگر از اول تا آخر عروضی آہنگ نہ ہونے کی وجہ سے نثر ہی کہلاتی ہے نظم نہیں۔

لسانی آہنگ کی بہت سی صورتیں ہیں، جو نثر و نظم میں ملتی ہیں لیکن یہ واقعہ ہے کہ خالص نثری آہنگ شاعری میں اور خالص شعری آہنگ نثر میں نفوذ کرتا رہا ہے۔ اس لیے خالص عروضی شاعری اور خالص نثر کے درمیان بہت سی صورتیں نظر آتی ہیں۔ مثلاً شعری آہنگ ڈھیلا ہو کر نثری آہنگ کی طرف مائل ہوتا ہے تو پابند عروضی شاعری کے بعد معرآ نظم، معرآ نظم کے بعد آزاد نظم اور آزاد نظم کے بعد نثری نظم آتی ہے۔ اسی طرح نثری آہنگ شعری آہنگ کی طرف مائل ہوتا ہے تو خالص نثر کے بعد مقفی نثر، مسجع نثر اور مرجز نثر آتی ہے اور ان کے بعد ہمہ آہنگ اور شعری نثر آتی ہے۔ اس بات کو ایک

نقشہ سے سمجھا جاسکتا ہے۔



اس نقشہ سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ (۱) آہنگ کے نقطہ نظر سے خالص نثر اور نظم کے دو علیحدہ علیحدہ دائرے ہیں۔ لیکن دونوں کے درمیان ایک ایسا علاقہ بھی ہے جو "بفراسٹیٹ" کی حیثیت رکھتا ہے اور اس میں نثری اور شعری آہنگ بتدریج ایک دوسرے میں نفوذ کرتے رہتے ہیں لیکن اس "بفراسٹیٹ" کے مرکز میں ایک ایسا مقام بھی آتا ہے جہاں نثر و نظم کے آہنگ کی تخصیص بالکل معدوم ہو جاتی ہے۔ یہ وہ علاقہ ہے جہاں نثری نظم اور شعری نثر ایک دوسرے سے گळे ملتی یا ایک دوسرے میں تحلیل ہو جاتی ہیں۔ اس لیے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ آہنگ کے نقطہ نظر سے نثری نظم "نثر" ہے نظم نہیں ہے۔

یہاں میرے سامنے کچھ مثبت اور ٹھوس تجاویز ہیں۔ وہ یہ کہ چونکہ اردو شاعری کا بنیادی آہنگ "رکن" کا آہنگ ہے۔ اس لیے ہمارے نثری شاعروں

کو بعض ایسے آہنگ تخلیق کرنے ہوں گے جو ایک طرف لسانی آہنگ سے ممتاز اور نمایاں اور دوسری طرف عروضی آہنگ (رکن) سے کم تر درجے کے ہوں۔ اس سلسلے میں ”لوک گیتوں“ کے آہنگ سے۔ خاص طور پر ہمدول سکتی ہے۔ ہندوستان میں بولی جانے والی تمام زبانوں کے لوک گیتوں میں ایسے آہنگ ملیں گے جو اس ضرورت کو بوجہ آسن پورا کر سکتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ ہندی چھندوں میں سے بعض ایسے چھندوں کا انتخاب کرنا ہوگا جو ایک طرف جذبے اور خیال کے بہاؤ اور دھاؤ کا لازمی نتیجہ بن سکیں اور دوسری طرف ان کی نغمگی اور موسیقیت لسانی آہنگ سے ممتاز ہو۔ تیسرے یہ کہ دنیا کی دیگر زبانوں کے آہنگ کا معروضی اور تجزیاتی مطالعہ کر کے بعض ایسی دھنوں پر کند ڈالی جاسکتی ہے جو اردو کی نثری شاعری کے لیے معیار بن سکیں۔ آہنگ کے مسئلے کو یہ کہہ کر ٹالا نہیں جاسکتا کہ آہنگ شاعری کے لیے ضروری نہیں ہے۔ اس طرف سنجیدگی سے غور کرنے کی ضرورت ہے۔



# ماحصل

## ماضی سے مستقبل تک

زندگی کی طرح شاعری بھی ایک نامیاتی حقیقت ہے۔ جو کسی جمیل کے ٹھہرے ہوئے پانی کی مانند ہیں بلکہ ایک رواں دواں دریا کی طرح ہے جس میں تجربوں کی ان گنت لہریں اٹھنی رہتی ہیں اور تجربے زندگی کی تبدیلیوں سے وابستہ ہوتے ہیں۔ اس لیے جو تعلق ماضی اور حال میں ہے، وہی روایت اور جدید میں ہے۔ روایت ماضی پرستی کا نام نہیں۔ بلکہ ماضی کی ماضیت کے لمحہ حاضر میں، اس احساس کا نام ہے جو حال کو سلجھانے اور مستقبل کو سمجھنے میں مدد کرتا ہے۔ اپنے محدود مفہوم میں، روایت چند اصول و اسالیب کا نام ہے۔ لیکن وسیع مفہوم میں یہ وسیع تر انسانی تجربات اور عظیم شعری جہالیاں پر مشتمل ہے۔ جس میں تخلیقی عمل کی بڑا سرایت سے لے کر فن اور تخلیق کا ہر ایسا عنصر شامل ہے جو اس کی تشکیل کرتا ہے اور اس میں حسن نیز معنویت پیرا کرتا ہے۔ ادبی و شعری روایات زندگی اور فنون لطیفہ کی دوسری روایتوں کی طرح جامد اور متحرک، محدود اور وسیع، مفید اور مضر، زندہ اور مردہ نیز داخلی اور

خارجی ہر قسم کی ہو سکتی ہیں۔ کوئی فنکار خواہ کتنا ہی باغی ہو، روایت سے سو فیصدی بے نیاز نہیں ہو سکتا۔ وہ فنکار جو اعلیٰ تخلیقی قوتوں کے مالک ہوتے ہیں، اپنی گہری بصیرت سے کام لے کر ”روایات“ کی قلب ماہیت کرتے ہیں۔ اظہار و بیان کے پیرایوں اور مجرد تصورات کے ذخیروں کو نئی ترتیب دے کر نئی اکائی کی تخلیق کرتے ہیں یعنی سچے فنکار روایات کے گہرے شعور سے ایک طرف روایت کے پوشیدہ امکانات کی تلاش اور دوسری طرف روایت کے اندر اُن سے ایک نئی مگر منفرد ”تخلیق“ پیش کرتے ہیں۔ تخلیق فن کی سطح پر ”چیزیں“ اس طرح وجود میں نہیں آتیں جس طرح صنعتی دنیا میں ”مصنوعات“ وجود میں آتی ہیں۔ تخلیقی عمل ایک آزاد فطری اور وجدانی عمل ہے، دوسرا مشینی اور میکانیکی۔ جدت اور انفرادیت بھی، روایت کے لطف سے نمودار ہوتی ہیں۔ جدت اور انفرادیت کے دائرے الگ الگ سہی، مگر دونوں ایک دوسرے کو اس طرح کاٹتے ہوئے گزرتے ہیں کہ دونوں میں ایک بڑا علاقہ مشترک ہے۔ جدت، خارجی سطح پر پرانے اسالیب اور سانچوں کو نئے انداز سے برتنے اور مانوس اشیا میں نئے پہلو تلاش کرنے کا نام ہے۔ جدت ایک طرف روایت کے جبر سے انحراف کرتی ہے مگر دوسری طرف روایت کی توسیع کرتی ہے اور اپنی آخری حد میں ”نئی روایت“ کی تخلیق کرتی ہے، جس کے جلو میں پرانی روایت کی روح اور زندگی عناصر جلوہ گر ہوتے ہیں۔ روایت کے تخلیقی سفر میں ایک ایسا مرحلہ بھی آتا ہے، جب جامد، مردہ اور غیر ضروری روایتوں کی شکست و ریخت کا عمل ناگزیر بن جاتا ہے۔ یہ بغاوت کا عمل ہے۔ شعری بغاوت کے دو پہلو ہیں۔ ایک تخریبی اور دوسرا تعمیری۔ تخریبی لہر پہلے جاری ہوتی ہیں اور تعمیری لہر اس کے پیچھے چلتی ہیں۔ بغاوت کا عمل دراصل روایت کی شکست اور پھر اس طے

سے نئے مواد کے اضافے کے ساتھ، روایت کی "تخلیق جدید" کا عمل ہے۔ ادبی بغاوت انفرادی بھی ہوتی ہے اور اجتماعی بھی۔ مگر مثبت تعمیر می اور اجتماعی بغاوت کا اثر گہرا اور دیرپا ہوتا ہے۔ "سچی جدیدیت" روایت کے لپٹن سے حتم لیتی ہے۔ روایت اور جدیدیت کو ایک دوسرے سے ماورا سمجھنا، یا انھیں ایک دوسرے کی ضد قرار دینا صحیح نہیں ہے۔ وہ نقاد جو اپنی بعض "پنہاں مصاعنوں" کے پیش نظر، روایت اور جدیدیت کے نامیاتی تعلق اور تسلسل سے انکار کرتے ہیں۔ وہ ادب و زندگی کے زلی رشتہ کا بالآخر عرفان نہیں رکھتے یا بان بوجھ کر ایسا کرتے ہیں۔ جس طرح ادب برائے ادب فنسول ہے۔ اسی طرح "جدیدیت" برائے جدیدیت یا "بحر جدیدیت" بیکار ہے۔ سچی جدیدیت اپنے دور کے تمام فکری رجحانات تقاضوں کے انجذاب کے ساتھ، روایت کا بالیدہ ارتقائی اور تخلیقی اظہار ہے۔ وہ "جدیدیت" جو روایت اور تجربے تیز روایت اور جدت کے اس ناگزیر اور نامیاتی تعلق سے ماورا ہے۔ "جعلی جدیدیت" ہے۔

۱۸۵۷ء سے قبل کی شعری روایت اور تجربے کی نوعیت پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں دورِ جحان بہت نمایاں تھے۔ ایک نارسا اصناف و اسالیب کو اپنانے اور ان کو تکمیل تک پہنچانے کا رجحان۔ دوسرا تخلیقی عمل اور اس کے اظہار کی آزادی یعنی تجزیوں کا رجحان۔ دوسرے رجحان کے تحت نارسا اصناف و اسالیب سے گریز اور ہندی اسالیب کو اپنانے کے ذیلی رجحانات آتے ہیں۔ اس رجحان کے محرکات بڑی حد تک علم و فضل کا اظہار نمود و نمائش کی خواہش، عروضی و فنی چابکدستی کا مظاہرہ اور کسی حد تک تخلیقی تجربے کی ندرت اور طبیعت کی ایج ہیں۔ قویم دور کی شاعری کے تجزیے سے واضح



ہے کہ اس در میں بھی "شاعری" کی تحصیل میں تجربوں کی لہریں اٹھتی تھیں غزل، قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، رباعی، نیز مسمط کی ہیئتوں میں بعض تجربے ملتے ہیں اور ہندی اصناف و اسالیب اور چھندوں کا استعمال، گیتوں اور ڈرامائی نیز غنائی و تہذیبی نظموں کا وجود اس بات کا ثبوت ہے۔ بعض اعلیٰ درجے کے شاعروں کے یہاں لسانی تجربے اور اسلوب کی انفرادیت بھی نظر آتی ہے۔ یہ اپنے دور کی بہت اور "جدیدیت" تھی جو ہمیں در شیا، روایت، کے طور پر ملی اور جدید اردو شاعری میں جس کا ارتقا مختلف سمتوں اور بالیدہ صورتوں میں ہو رہا ہے۔

جدید اردو شاعری کا آغاز ۱۸۵۷ء کے بعد نئی سیاسی صورت حال، نئی جذباتی فضا اور مغرب کے بڑھتے ہوئے اثرات کے ساتھ ہوا تھا۔ مولانا محمد حسین آزاد نے اگست ۱۸۶۷ء میں انجمن پنجاب کے جلسے میں نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات "کے عنوان سے جو خطبہ پڑھا تھا، وہ جدید شاعری کا پہلا منشور تھا۔ اسی زمانے میں غلام مولا قلق میرٹھی کی پندرہ انگریزی نظموں کا ترجمہ "جواہر منظوم" کے نام سے دوسری بار شائع ہوا۔ اس عین میرٹھی کے منظوم تراجم بھی اسی دور کی یاد گار ہیں۔ نیز ان کی اولین نظموں کا مجموعہ "ریزہ جواہر" ۱۸۸۰ء میں منظر عام پر آیا۔ ۱۹۰۰ء میں عبدالحلیم شرر نے نظم معرا کی تحریک شروع کی۔ ان تمام تجربوں اور جدتوں کے پس پشت سرسید تحریک کی عقلیت پسندی، دور اندیشی اور ذہنی بیداری کا ہاتھ تھا۔ چنانچہ اردو شاعری کی جمالیات نے نئی کروٹ بندی۔ مصرع کا تصور بدل، صوتی قوافی کا چلن ہوا اور انگریزی کے استینز اقام اردو میں برتے گئے۔ انگریزی شاعری کا اثر موضوعات اور ہیئت دونوں پر ہوا۔ انگریزی شاعری کی کئی ہیئتیں اردو میں منتقل کرنے کی کوشش کی گئی جن میں انگریزی طرز کے منظوم ڈرامے، سحرانظم اور "سانٹ" خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

عظمت اللہ خاں نے بعد میں، پنگل کو بنیاد بنا کر اور انگریزی عروض کی بعض سزاؤں سے فائدہ اٹھا کر ایک نئے عروض کی بنیاد ڈالی۔ اگرچہ عبدالرحمان بجنوری نے اُن کے نقطہ نظر سے اختلاف کیا مگر ایک نیا عروضی نقطہ نظر پیش کیا۔ یہ نظریہ اردو کی شعری جمالیات میں، آہنگ کے نقطہ نظر سے زبردست اہمیت رکھتے ہیں۔ چنانچہ عظمت اللہ خاں نے اپنے عروضی نظام کے تحت شاعری بھی کر دکھائی۔ جو ناکام رہی مگر یہ زکامی بعد میں آنے والوں کی کامرانی کے لیے راہ ہوا کر گئی۔ اسی دور میں جدید اردو گیت کی ہیئت کی تشکیل ہوئی اور گیت کے لیے خبر شعوری یا نیم شعوری طور پر جذبے کی وحدت و شدت، غنائیت و انفرادیت کے ساتھ اختصار کی خصوصیت کا احساس عام ہوا۔ اردو کے انہیں شاعروں نے ”آزاد نظم“ کا افتتاح بھی کر دیا۔ واقعہ ہے کہ ۱۹۳۵ء کے آس پاس اردو شاعری کے افق پر بدلتی و انفرادیت کی قوس قزح لہرا رہی تھی، اس کا پس منظر اردو کی شعری روایت نے فراہم کیا تھا۔

۱۸۵۷ء سے قبل اور اس کے بعد شاعری میں زبان کے تخلیقی استعمال کی دونوں روایتیں شانہ بہ شانہ نظر آتی ہیں ہیں۔ وہ ہیں روایتی اور انفرادی زبان کی روایتیں۔ لیکن ۱۸۵۷ء کے بعد جدید اردو شاعری کے ابتدائی دور میں، اردو شاعروں کا ایک ایسا بڑا طبقہ بھی موجود تھا، جو اتادی شاگردی کی روایت کے زیر اثر شاعری میں زبان، بیان اور عروضی صحت پر اصرار کرتا تھا۔ لیکن ایک دوسرے مختصر حلقہ بشمول اقبال، تخلیقی آزادی کا جویا تھا۔ ترقی پسند و حلقہ ارباب ذوق کے شاعروں نے اپنے اپنے انداز سے کھاسکیت کے جامہ شعری جمالیات کے تصور پر ضرب لگائی اور شاعری کے میدان میں زبان کے تخلیقی استعمال، ہیئت کے نئے تجربوں اور سالیب کی بدلتی کے لئے نئے دروازے کھول دیے۔ ترقی پسند شاعروں نے انفرادی افکار اور حلقہ ارباب ذوق کے شاعروں نے

ہیئت اور ہیئت پر ناص زور دیا۔ جس کے نتیجہ میں زبان، بیان اور ہیئت کی سطح پر نئی شعری جمالیات کو فروغ ملا یعنی اس طرح، ۱۸۵۷ء سے قبل کی شعری روایت جدید شاعری کے سرچشمے سے فیضیاب ہو کر نئی صورت میں جنم لے رہی تھی۔

اردو شاعری کی بنیادی ہیئتیں تھیں گیت، غزل اور نظم۔ اردو گیت نے جدید شاعری میں نئی زندگی حاصل کی۔ ۱۸۵۷ء سے قبل ہر قسم کی غنائی نظموں پر گیت کا دھوکہ ہوتا تھا۔ لیکن اس کے بعد گیت اور گیت نما نظموں کا فرق واضح ہو گیا۔ گیت کی ہیئت کا شعور عام ہوا۔ گیت کی ہیئت کے لیے ٹیک کی پناہی اور اس سے قبل ایک، درپختی کی ضرورت کا احساس ہوا جو ٹیک کی پناہی سے باہم متفق ہو۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ جدید اردو گیت جو ۱۹۲۷ء کے بعد وجود میں آیا۔ اردو شاعری کے لیے ایک زبردست نعمت ہے۔ جدید تر شاعروں نے گیت کو نئی تکنیکوں سے آتش کیا، جو بیشتر صورتوں میں خیال اور جذبے کے فطری بہاؤ کا لازمی نتیجہ ہیں۔ گیت کے اس الیب سے شاعر کے تخلیقی تجربے کی بنیادی خصوصیت کا احساس ہوتا ہے۔ بحروں کے دکھن تجربے ملتے ہیں اور شبہ ہیں اور استعارے ہماری نام زندگی سے ماخوذ ہیں بعض شاعروں نے لوک گیتوں کے اسلوب اور آہنگ کے ساتھ لوک زبان کے ذخیرے سے استفادہ کیا۔ پیکر تراشی میں گیت کی لطافت اور نزاکت کا خیال رکھا۔ غزل کی زبان سے انحراف کر کے، جدید اردو گیت کی لفظیات میں بول چال کی زبان، ہندی زبان، لوک گیتوں کی زبان کے عناصر کا اضافہ کیا۔ غرض ۱۹۲۷ء کے بعد اردو گیت کی "شخصیت" کی تکمیل ہوئی جو جدیدیت کا بہترین عظیم ہے۔ اردو کے مصالحت اندیش نقادوں نے اب تک کھلے دل سے جس کا اعتراف نہیں کیا ہے۔

۱۸۵۷ء سے قبل نظیر اکبر آبادی کے یہاں ایسی نظموں ملتی ہیں جو جدید تصور



نظم پر پوری اترتی ہیں۔ مجموعی طور پر اس دور کی نظموں کے تجزیے سے دو تصورات سامنے آتے ہیں۔ ایک تکرارِ خیال کا تصور اور دوسرا تسلسلِ خیال کا تصور۔ تکرارِ خیال کی روایت کو مسمط کی شکلوں نے اور تسلسلِ خیال کو عام طور پر غزل اور قاصص طور پر مثنوی کی ہیئت میں لکھی جانے والی نظموں نے فروغ دیا۔ یہ دونوں تصورات، ”عصرِ اصلاح“ (جدید شاعری کا ابتدائی دور) اور ترقی پسند شاعروں کے یہاں کسی حد تک بالیدہ صورت میں ملتے ہیں۔ لیکن ۱۹۳۵ء کے بعد نظم کے بعض دوسرے تصورات نمایاں ہوئے جن میں ”ڈرامائی علامیت کا تصور“ اور ارتقا کا خیال کا تصور اہم ہیں اور جن کی عمدہ مثالیں اختر الایمان اور فیض احمد فیض کے یہاں ملتی ہیں۔ ۱۹۴۷ء کے بعد جدید ہم عصر شاعروں نے نظم کے جدید مغربی تصور سے استفادہ کیا۔ جس میں پیکر تراشی، علامت نگاری، تاثیریت، شعور کی رو، دادا ازم، فیوچر ازم، کیونزم، سریلزم وغیرہ شامل ہیں جس کا اثر جدید نظموں کے موضوع مواد اور اسلوب کے ساتھ تکنیک اور ہیئت پر بھی نظر آتا ہے۔ اسلوب کی سطح پر ایک اور بڑی تبدیلی واقع ہوئی ہے جس نے جدید تر نظم کو جدید شاعری کی ابتدائی دور کی نظموں اور ۱۸۵۷ء کے ذخیرہ منظومات سے امتیاز عطا کیا ہے۔ وہ ہے وضاحتی اسلوب اور رمزیہ اسلوب کا فرق۔ جدید شاعری کے اولین علم برداروں مثلاً آزاد، حالی، اسماعیل وغیرہ کی نظموں کا اسلوب وضاحتی ہے۔ یہ وضاحت اقبال کے یہاں اور ان کے بعض معاصرین کے یہاں رمزیت سے آشنا ہوئی۔ ترقی پسند شاعروں نے اصولی طور پر وضاحتی اسلوب کا انتخاب کیا۔ لیکن بعض ترقی پسندوں نے وضاحت اور رمزیت کو شیر و شکر کیا۔ بن میں فیض اور اختر الایمان کا نام قاصص طور پر قابل ذکر ہے۔ حلقہ ارباب ذوق کے شاعروں مثلاً ن۔ م۔ راشد، میراجی، قیوم نظر، مجید امجد وغیرہ نے رمزیت کو درخت

پرفوقیت دی، چنانچہ ان کی شاعری گہری دھند اور ابہام کے دبیز پردوں میں لپٹی ہوئی ہے۔ جدید شاعروں نے رمزیت کا بادل ایک نئے انداز سے جگایا اور انھوں نے اپنی نظموں میں استعارہ سازی، پیکر تراشی اور علامت نگاری کے ذریعہ ابہام اور ابہام کے ذریعے معنویت کا حسن پیدا کیا۔ یہ واقعہ ہے کہ ہر دور کی شاعری میں استعارے کی کارفرمائی رہی ہے لیکن جدید شاعری میں استعارے کا عمل بتدریج بڑھتا رہا ہے۔ جدید شاعروں کے پہلے قافلے سے زیادہ اقبال کے یہاں اقبال سے زیادہ بعض ترقی پسند اور حلقہ ارباب ذوق کے شاعروں کے یہاں اور ان کے زیادہ جدید ہم عصروں کے یہاں استعارہ سازی کا رچاں ملتا ہے۔ جدید شعری جمالیات میں استعارہ، پیکر اور علامت کو جو اہمیت حاصل ہے وہ اس سے پہلے کی شاعری میں نہیں تھی۔ اس لیے جدید عصر شاعری یا مخصوص نظم کو رمز بہ مزاج کی شاعری کہا جاسکتا ہے۔ اردو شاعری کی تاریخ میں زبان کی مجازی صورتوں کا استعمال، اتنے متنوع، طاقتور اور تخلیقی انداز میں پہلی بار ہوا ہے، جس کی توسیع کئی سمتوں میں ہو رہی ہے۔

غزل کی ہیئت بڑی حد تک تبے لچک ہے۔ غزل کی جمالیات میں اس کی ہیئت کو ممتاز حیثیت حاصل ہے۔ جس کا انحصار "اوزان و بحر" اور اصولِ قوافی پر ہے۔ جدید اردو شاعری میں غزل کی جمالیات میں بھی تبدیلی پیدا ہوئی۔ یہ تبدیلی بحروں کے تجزیوں، لسانی تجزیوں اور اسالیب کے تجزیوں کی صورت میں نمایاں ہوئی۔ ۱۸۵۰ء سے قبل نامطبوع بحروں کے ساتھ ساتھ بحر طویل، بحر خفیف نیز بعض دوسری بحروں اور سنگات زمینوں میں غزلیں ملتی ہیں، جنہیں عروض کے دائرے میں روش عام سے ہٹ کر چلنے سے تعبیر کیا جاسکتا ہے اور جس میں ایک حد تک جدت بھی ہے۔ اس روایت کا تسلسل جدید شاعری کے اولین دور کے شعرا سے شروع ہو کر جدید ترین شاعروں تک نظر آتا ہے۔ راج کل یہ رنگ باقی، شمس الرحمان فاروقی،

زبان، ادبی زبان اور تخلیقی زبان کا نام دیا جاسکتا ہے۔ اردو غزل میں روایتی زبان کے ساتھ لسانی تجربوں کی روایت بھی ملتی ہے۔ لسانی تجربے کی جو روایت ۱۸۵۷ء سے قبل ملتی تھی، اس کی توسیع جدید شاعری کے علم برداروں اور اقبال کے یہاں نظر آتی ہے۔ ترقی پسند شاعروں اور حلقہ ارباب ذوق نے اسے مزید جلا بخشی لیکن جدید ہم عصر شاعروں نے، اس روایت کو، ۱۹۴۷ء کے بعد تخلیقی حرکیت تک پہنچایا۔ انھوں نے شاعری زبان کے تصور پر کاری ضرب لگائی۔ اپنے ذہن پر نئے الفاظ کا دروازہ داکیا۔ نیز لفظ کو اپنے تخلیقی تجربے کی خارجی شکل کی حیثیت سے برتا جس سے غزل کی لفظیات میں زبردست اضافہ ہوا اور اس کے استعمال میں زبردست تبدیلی پیدا ہوئی۔ لفظ بمعنی نیز مواد و ہیئت کے نامیانی تصور نے غزل کی جمالیات میں ایک انقلاب برپا کر دیا۔ یہ انقلاب مفرد اور مرکب الفاظ، پیکر، استعارے اور علامتوں کے تخلیقی استعمال کی صورت میں نمایاں ہوا ہے۔

اب تک جدیدیت کی جن خصوصیات کا ذکر تھا، وہ اردو شاعری کی مخصوص جمالیات میں ترمیم تو وسیع یا تکمیل کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ لیکن نثری نظم، کا تجربہ اردو شاعری میں ایک انقلابی تجربہ ہے جو شاعری کے مخصوص آہنگ (سحر وزن) سے قطعاً آزاد ہے۔ نثری نظم شاعری کے بیشتر خارجی معیاروں سے انحراف کرتی ہے اور محض داخلی معیاروں پر بھروسہ کرتی ہے۔ آہنگ کے نقطہ نظر سے دو قسم کی نثری نظمیں ملتی ہیں۔ ایک وہ جو خالص نثر ہیں اور ہر قسم کے شعری آہنگ سے عاری ہیں بعض ایسی ہیں، جن کے بعض ٹکڑے کسی نہ کسی رکن کی تکرار اور تہ تیہ پر پورے اترتے ہیں اور بعض ٹکڑے خالص نثر ہیں۔ — ابھی نثری نظم دھوپ چھاؤں کی منزل سے گزر رہی ہے۔ اس



یہ اس پر کوئی حتمی رائے نہیں جاسکتی۔ پھر بھی یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اردو شاعری میں وزن و آہنگ کی ناگزیریت کے پیش نگاہ اگر نثری نظم کسی ایسے مخصوص آہنگ کی تخلیق کر سکے جو ایک طرف نثری آہنگ سے ممتاز ہو اور دوسری طرف عروضی آہنگ سے ماورا ہو تو اس کی جلد پذیرائی ہوگی۔ اس سلسلے میں لوگ گیتوں کی دھنوں، ہندی کے غیر مستعمل چھندوں اور قومی زبانوں کے اجنبی آہنگ پر کمند ڈالی جاسکتی ہے۔ ہندی میں نثری نظم کا چلن عام ہے۔ ممکن ہے اردو کو بھی ایسے جیلے فنکار مل جائیں جو اسے اپنے خونِ جگر سے شاعری بنا سکیں۔ اس وقت اردو میں نثری نظموں کا جو سرمایہ موجود ہے، وہ امید افزا نہیں ہے۔

اس وقت اردو شعرا تین گروہوں میں تقسیم ہیں۔ ایک گروہ وہ ہے جو شاعری کے کلاسیکی معیاروں کا دلدادہ ہے۔ زبان و بیان، محاورہ و روزمرہ، املا و انشا اور عروض و قواعد کی صحت پر اصرار کرتا ہے۔ شاعری کو ان معائب و میاسن کی اس کسوٹی پر کستا ہے جو عروض و بلاغت اور علم بیان و بدیع سے ماخوذ ہیں۔ یہ گروہ اپنے شعری تجربوں کو مسلمہ روایات کے احترام کے ساتھ، صفائی ستھرائی سے پیش کرتا ہے۔ دوسرا وہ گروہ ہے جو ادب کو ایک نامیاتی حقیقت نیز اس کو زندگی کی سچی تعبیر اور تنقید تصور کرتا ہے۔ وہ سماج اور اس کے مظاہر کی تبدیلیوں کو پیداوار اور طریقہ پیداوار کی تبدیلیوں سے وابستہ کرتا ہے اور ادب میں مقصدیت کا قائل ہے۔ وہ ادب کو حال سے ناآسودہ ہو کر، خوش آئند مستقبل کی تعمیر کے لیے جدوجہد کا وسیلہ بناتا ہے۔ وہ روشن مستقبل پر یقین، قدروں کے اثبات، حرکت، گرمی اور روشنی کا دلدادہ ہے۔ اس لیے رمزیت پر وضاحت کو انفرادیت پر اجتماعیت کو، جمالیت پر مقصدیت کو، رومانیت پر عقلیت کو نیز روحانیت پر مادیت

کو فوقیت دیتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ اس گروہ کے بعض شاعروں نے الفاظ کے تخلیقی استعمال کے تجربے بھی کیے ہیں۔ لیکن فن اور تمام فنی وسائل کو زندگی اور اس کے واضح مقصد کے تابع رکھا ہے۔ تیسرا گروہ وہ ہے جو اس وقت دو شاخوں میں تقسیم ہے۔ ایک خود کو دوسرے گروہ کا حریف بنا کر پیش کرتا ہے پہلا ذیلی گروہ ذات کے وسیلے سے کائنات کو سمجھنے پر مہر ہے اور ایک آزاد ذہنی فضا کا مطالبہ کرتا ہے۔ وہ ہر طرح کی نظریہ سازی کا منکر ہے۔ لیکن عملاً ایک خاص نظریے کی تبلیغ کرتا ہے۔ اس ذیلی گروہ کے نقاد اور شعراء کائنات پر ذات کو، مقصدیت پر جمالیات کو، عقل پر وجدان کو، مادیت پر روحانیت کو، اجتماعیت پر انفرادیت کی فضیلت کے قائل ہیں۔ یہ قدروں کے اثبات پر قدروں کے زوال، مقصدیت پر عدم مقصدیت، امید، حرکت، روشنی اور گرمی پر تنہائی، نشیج، بیزاری اور جمود کو فوقیت دیتے ہیں۔ یہ گروہ وضاحت پر رمزیت کو فوقیت دے کر "ترسیل کے المیہ" پر یقین رکھتا ہے تیسرے گروہ کا دوسرا ذیلی گروہ ترقی پسندی اور "مخصوص جدیدیت" کے درمیان کھڑا ہے۔ (اور دونوں کی شدت پسندی کا منکر ہے۔ ایک طرف تخلیقی عمل کی آزادی کا علم بردار ہے تو دوسری طرف زندگی کے ہر صحت مند رویے کو قبول کرتا ہے۔ وہ روایت سے روشنی اور تجربے سے تازگی حاصل کرتا ہے۔ کلاسیکی روایات کی توسیع، ہیئت کے تجربوں، تکنیک کی تندرست اور بیان کی انفرادیت کو شاعری کے لیے نیک فال سمجھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ہر شعری تجربہ اپنا پیکر (خارجی وجود) اپنے ساتھ لاتا ہے۔ لفظ و معنی اور مواد و ہیئت میں دوئی کا قائل نہیں وہ ابہام کو مستحسن نظروں سے دیکھتا ہے۔ مگر "بہل، گوتی"، کو اعلیٰ شاعری ثابت کرنے کی ناکام کوشش نہیں کرتا۔ "رمزیہ اظہار، کو شاعری کے لیے ناگزیر خیال کرتا ہے فن کی تحسین میں زبان اور اس کے تمام امکانات



سے استفادہ کرنے پر اصرار کرتا ہے۔ استعارہ سازی، پیکر تراشی اور علامت نگاری کو مستحسن تصور کرتا ہے۔ مگر تجربہ برائے تجربہ، جدیدیت برائے جدیدیت کے تصور کو مسترد کرتا ہے۔ اس گروہ میں شدت پسند جدید شاعر اور غالی ترقی پسند شامل نہیں۔ لیکن سچے جدید شاعر اور اچھے ترقی پسند دونوں شامل ہیں اور اپنا مخصوص متوازن مزاج رکھتے ہیں۔ یہ ایک طرف اپنی شاعری میں زندگی افروز افکار و اقدار (بشمول تنقید و تعبیر حیات) کو سموتا ہے اور دوسری طرف شعری جمالیات کے تمام امکانات کو بروئے کار لانا چاہتا ہے۔ دراصل یہی سچے جدید شاعروں کا گروہ ہے۔ میں نے جدیدیت کو روایت کا تخلیقی اظہار اسی معنی میں کہا ہے۔ ”جدیدیت کی روایت“ ایک طرف کلاسیکی، ترقی پسند اور جدید شاعری کے بعض کمزور اور جعلی نمونوں کی نشاندہی کرتی ہے اور دوسری طرف سچی جدیدیت کا تجربہ کر کے اس کی انفرادی خصوصیات کی نشاندہی کرتی ہے۔ آج جدیدیت کے نام پر جو کچھ لکھا جا رہا ہے۔ اس کا کتنا حصہ باقی رہے گا اور کتنا حصہ فنا ہو جائے گا، کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ لیکن اتنی بات یقین ہے کہ جدیدیت کے وہی حصے باقی رہیں گے جو فیشن اور فمیلے کے پابند نہیں ہیں جن میں روایت کی روح جلوہ گر ہے، جو اردو شاعری کی مخصوص جمالیات کے دائرے کی توسیع کرتے ہیں۔ ہر دور میں روایت کا تخلیقی اظہار ہوا ہے، جس کو انفرادی اور اجتماعی سطح پر قبولیت کی سند ملی ہے۔ مستقبل میں بھی اسی شاعری کو اعتبار اور دستاویز کا جو انسانی تجربوں کو تخلیقی آنچ دے گا، ان کی فنکارانہ نقش گری کرے گی۔ انسان اور انسانیت کے کرب و کیف، تادروں کا تجربوں کو نیا انسانی اظہار عطا کرے گی اور انسان کی نگرانی و جذباتی زندگی کے اہم لمحوں میں سہارا دے گی۔ جس طرح ماضی کے ادبی منظر نامہ پر بے روح روایت پرستی نے خود کشی کی تھی۔ اسی طرح جعلی اور مصنوعی جدیدیت مستقبل کے تابناک افق پر دم توڑ دے گی۔ اور ”سچی جدیدیت“ باقی رہے گی۔



# کتابیات

کتابیات کے تحت محض اُن کتابوں کا اندراج ہے، جن کا حوالہ زیرِ نظر تصنیف میں موجود ہے۔ اس کتاب کی تصنیف کے دوران بہت سی انگریزی، اردو اور ہندی کتابیں زیرِ مطالعہ رہیں۔ مگر ان کا اندراج نہیں ہے۔ اسی طرح ان تمام رسائل اور شعری مجموعوں کو شامل نہیں کیا گیا، جن سے اشعار کا انتخاب کیا گیا ہے۔

## اردو کتابیں

- ۱۔ آزاد، محمد حسین : آپ حیات الہ آباد (۱۹۶۷)
- ۲۔ آسی، عبدالباری (مرتب) کلیاتِ نظیر اکبر آبادی لکھنؤ (سنہ ندارد)
- ۳۔ انشا، انشا اللہ خاں : دریائے لطافت لکھنؤ (سنہ ندارد)
- ۴۔ بجنوری، عبدالرحمان : محاسنِ کلامِ غالب (طبع ثانی اورنگ آباد (۱۹۲۵)
- ۵۔ مین، گیان چند ڈاکٹر، اردو مشنوی شمالی ہند میں علی گڑھ (۱۹۶۹)
- ۶۔ خواجہ تہور حسین : بہادر شاہ ظفر فن، فن اور شخصیت کراچی (۱۹۶۵)
- ۷۔ سوہین لینگر : فلسفہ کا نیا آہنگ (مترجم بشیر احمد ڈار) لاہور (۱۹۶۲)
- ۸۔ شبلی نعمانی : شعرا بجم (حصہ چہارم) اعظم گڑھ (۱۹۵۱)
- ۹۔ عبدالرحمان، مولوی : مراۃ الشعر دہلی (۱۹۶۳)
- ۱۰۔ کلیم الدین احمد : عملی تنقید پٹنہ (۱۹۶۳)
- ۱۱۔ مجلسِ ارمغانِ مالک (مرتب) ارمغانِ مالک نئی دہلی (۱۹۶۸)

- ۱۲۔ مجلس نذیر ذاکر (مرتب) ، نذیر ذاکر نئی دہلی (۱۹۶۸)  
 ۱۳۔ مسیح الزماں، سید ڈاکٹر: اردو مرثیہ کا ارتقا لکھنؤ (۱۹۶۸)  
 ۱۴۔ نجم الغنی، مولوی بکر الفصاحت لکھنؤ (۱۹۶۷)
- 

### انگریزی کتابیں

- ۱۔ ادون بارفیلڈ: پوٹک ڈکشن لندن (۱۹۵۱)  
 ۲۔ ایلیٹ، ٹی۔ ایس: سیکنڈ پروز پیمین بکس (۱۹۵۸)  
 ۳۔ جون لیونگسٹن لویز: کنولشن اینڈ ریولٹ ان پوٹری لندن (۱۹۳۰)  
 ۴۔ رچرڈز، آئی۔ اے: دی فیسلنز آف لٹریچر کی کیریئر سسٹم لندن (۱۹۳۸)  
 ۵۔ رینے ویلک آسن ویرن: تھیوری آف لٹریچر لندن (۱۹۶۱)  
 ۶۔ کرسٹوفر کاڈول: ایوڈن اینڈ ریاضی بمبئی (۱۹۴۷)
- 

### ہندی کتابیں

- ۱۔ شاستری، راسودیو: سنگیت شاستر  
 ۲۔ مشر، بھاگیرتھ، ڈاکٹر: کلاسا ہتھیہ اور سمیکشا

### ڈکشنری

- ۱۔ ولیمز مونیر: سنکرت انگلش ڈکشنری انگلینڈ (۱۸۹۹)

# اشاریه

آصف الدوله ۴۴	آزاد، محمد حسین ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۵، ۱۵۷
اعجاز احمد ۲۴۸، ۲۸۹	آغا حشر ۱۰۰، ۱۰۲
اعجاز صدیقی ۲۳۹	ابراہیم ۲۰۴، ۲۲۰
اعجاز عبید ۲۰۸	اسپر جیون، س ۲۲۸
افتخار جالب ۱۷۲	اثر، میر ۴۷
اقبال علامہ ۲۶، ۱۵۷، ۲۹۵	احمد ظفر ۲۰۴، ۲۰۷، ۲۲۳، ۲۵۸
اکبر ۱۵۶	احمد ندیم قاسمی ۱۲۸، ۱۳۸، ۱۸۱، ۲۳۹
الطاف شہیدی ۸۴، ۹۰، ۹۸	احمد سہیل ۲۸۹
امانت ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۷۹، ۱۰۰	اختر الاسلام ۱۵۷
۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۶	اختر پیٹ ہری چند ۹۱
امیر خسرو ۷۰، ۷۶	اختر، جان نثار ۲۳۸، ۲۶۹
امیر مینائی ۲۲۰	اختر شیرانی ۹۴، ۱۳۲
اندرجیت شرما ۱۳۲	اختر واجد علی شاہ ۳۷، ۴۸، ۶۶
انشاء، انشاء اللہ خان ۳۷، ۳۸، ۴۲، ۴۳	السطور ۱۶۳
۴۵، ۴۸، ۵۶، ۶۵، ۶۹، ۷۰	اسٹوک ۱۵۴
انور صدیقی ۱۶۶، ۲۳۲، ۲۵۰، ۲۵۵، ۲۶۶	اسلم سیفی ۱۵۴
انوری ۲۲۵	اسماعیل میرٹھی ۱۵۴، ۱۵۶، ۱۵۷، ۳۰۲
انیس ۴۴، ۵۸	اسیر گھنوی ۲۲۰
اردن بارفیلڈ ۱۶۵، ۲۲۶	اشک، بمل کرشن ۲۵۷



جلال بکھڑی ۲۲۰	انیس، ڈبلیو بی ۲۹۴، ۱۹۴
جان لیونگسٹن لوریز ۲۳۳، ۱۵	ایلیٹ ۲۵، ۲۴، ۱۷، ۱۶
جانم، برہان الدین ۷۸	بانجہ بہاری لالی ۱۵۳
جوش ملیح آبادی ۳۲۰، ۲۰۴	بانی ۲۹۷، ۲۵۸، ۲۵۶، ۲۴۳، ۲۱۳
جوش ملیح آبادی ۱۰۳، ۱۰۹، ۱۱۴، ۱۵۷	بجنوری عبدالرحمان ۳۰۳
۲۷۹، ۲۷۸	بشرتواز ۲۰۵، ۱۷۱
جوہری، شاہ آیت اللہ ۴۶	بشیر پور ۲۰۴، ۲۱۴، ۲۳۰، ۲۳۵، ۲۴۳
حسین، گیان چند ڈاکٹر ۴۱، ۴۶	۲۶۹، ۲۶۶، ۲۵۶
چارلس ڈی ۱۹۳	بولنو ۱۵۱
چکبست، برج زائن ۱۵۶	بھاما ۶۹
حاتم، شاہ ۶۵	بیٹ سن، ایف ڈبلیو ۱۶۴
حامدی، کاشمیری ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۷۲	پرکاش فکری ۲۰۷، ۲۴۴
حسرت مہمانی ۲۰۴	تاباں، غلام ربانی ۲۵۹، ۲۳۹
حسن شہیر ۲۷۷، ۲۸۰، ۲۸۹	تائیر ۱۳۲، ۹۵
حسن کمال ۱۱۵	تلخ، من مومن ۲۳۱، ۲۳۵
حسن نعیم ۲۳۹، ۲۵۷	تنویر نقوی ۹۴
حفیظ جالندھری ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۷، ۱۰۴	ٹینگور ۲۸۳
۱۰۷، ۱۱۲، ۱۱۴، ۱۱۸، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۶	جانی، خورشید احمد ۲۴۰
حفیظہوشیار پوری ۲۰۳	جذبی، معین حسن ۲۶۹
حالی ۱۵۳، ۱۵۶، ۱۵۷	جراست ۴۴، ۴۷، ۶۵
حیدری ۴۹	جگر مراد آبادی ۱۹۱

ریختہ دیلک آسن دیرن ۲۳۶	خالد عبدالعزیز ۲۳۰
زاید فارابی ۲۰۳	خاطر غزنوی ۸۲، ۱۰۴، ۱۰۷، ۱۱۴، ۱۱۸
زبیر رضوی ۱۲۷، ۱۱۸	خاور بدیع الزماں ۲۰۰
زرینہ ثانی، ڈاکٹر ۲۰۰	خلیل الرحمان اعظمی ۲۴۲، ۲۵۹
زیب غوری ۲۳۵، ۲۵۸	خلیل رام پوری ۲۰۹
زیدی جعفر رضا ۲۰۳	خواجہ تہور حسین ۳۹
ساجدہ زیدی ۱۶۷	خورشید الاسلام، ڈاکٹر ۲۷۸، ۲۸۹
ساحل احمد ۲۵۰، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲	داغ، نواب مرزا خاں ۲۲۰
ساغر نظامی ۱۱۴، ۸۱	دبیر، میر بر علی ۵۸
ساقی فاروقی ۲۴۴	درد، خواجہ میر درد ۲۶، ۲۲۳، ۲۲۴
سجاد انصاری ۲۷۵، ۲۷۸	درگاہ تلی خاں ۴۹
سجاد ظہیر ۲۷۶، ۲۷۸، ۲۸۷، ۲۸۹، ۲۹۰	ڈاؤنی، مس ۲۴۸
سجاد حیدر بلدم ۲۷۸	ڈیس ۲۲۵
سرے، سی بی ۱۵۴	ذوق دہلوی، محمد ابراہیم ۲۲۰
سردار جعفری ۱۵۷، ۲۳۸، ۲۶۹	زیدی، جعفر رضا ۲۰۶، ۲۰۷
سرور، درگاہ سہائے ۱۵۶	راز، راج نرائن ۲۴۳
سرفرانس گیلیٹن ۲۴۹	لاشدن-ن-م ۱۵۸، ۱۸۵، ۱۸۶
سکندر ۴۹، ۵۱	رحمہ ڈو، آئی۔ اے ۱۶۴، ۱۶۵، ۲۳۷
سلطان اختر ۲۰۳	رکمن ۱۴۶
سلطنت رسول ۸۲، ۱۱۵، ۱۴۶	رشید امجد ۲۹۱
سودا، مرزا محمد رفیع بم، ۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۶	زنگین، سعادت یار خاں ۶۵
۲۲۳، ۷۰	

سوسن لنگر ۲۱۶، ۱۶۱، ۱۶۲، ۲۶۳

سید مطلبی فرید آبادی ۱۱۴، ۱۱۸

سید مقبول حسین احمد پوری ۹۹، ۱۱۴

سیدہ عنوان ۹۸، ۱۱۵

سیف الدین سیف ۹۵، ۱۱۴

سینی پرمی ۲۴۰

سیاب اکبر آبادی ۱۵۶، ۱۵۷، ۲۲۰

سیمونل بانسن ۲۲۵

مسعود حسین خاں، ڈاکٹر ۸۱

سیکس مژر ۲۴۹

شاہد ماہلی ۲۸۹

شاذ تمکنت ۲۴۰

شاہ نصیر ۲۴۴، ۶۵، ۲۲۰

شاہی، علی عادل شاہ ۴۵، ۷۲

شیلے نعمانی ۲۲۹، ۲۷۸

شرر، عبدالحکیم ۱۵۴، ۱۵۶، ۲۷۸، ۳۰۲

شکیب جلالی ۲۴۳، ۲۵۶، ۲۵۸، ۲۵۹

۲۶۶، ۲۶۷، ۲۷۸، ۲۷۹

شکیل بدایونی ۱۱۴، ۱۱۶، ۱۳۳، ۱۳۵

شمس الرحمان فاروقی ۱۷۷، ۲۱۴

شہاب جعفری ۸۷، ۱۱۲، ۱۱۵، ۱۱۸، ۱۳۳، ۲۴۰

شہر پار ۱۶۸، ۲۶۷

شہزاد اختر ۱۱۵

شیدا ۵۶

شیل ۲۶۴

صادق ۱۱۵، ۲۰۶، ۲۳۱، ۲۴۴، ۲۵۰، ۲۸۹

صغیر حسنی ۲۱۴

صفدر مرزا پوری ۲۲۰

طبعی ۴۰

ظفر اقبال ۱۸۴، ۲۳۰، ۲۶۶، ۲۶۷

ظفر بہادر شاہ ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۵۵

ظفر صہبائی ۲۱۵

ظہیر غازی پوری ۲۱۵، ۲۵۰

ظہیر فتح پوری ۲۱۰

عادل منصور منصوری ۱۸۳، ۲۳۰

عالی جمیل الدین ۱۳۲، ۱۳۳، ۲۰۱، ۲۰۶

عبدالرحمان مولوی ۳۷، ۳۸، ۵۶

عبداللہ، سید، ڈاکٹر ۲۴۴

عبداللہ قطب شاہ ۷۸

عبدالوحید قریشی، ڈاکٹر ۲۰۱

عقیق اللہ ۲۳۱، ۲۳۵، ۲۴۴، ۲۵۷، ۲۷۱

۲۷۲، ۲۸۹



عرفانہ عزیز ۲۰۴، ۲۰۵

علم، عبدالحمید ۱۱۵

عروضی سمرقندی ۲۲۰

عزالت ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۱۱۳

عشق اور رنگ آبادی ۵۴

عظمت اللہ قال ۸۹، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۱۰

۱۱۷، ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۳۷، ۳۰۳

عمیق حنفی ۱۷۰، ۲۷۵، ۲۷۷، ۲۷۹

غالب، اسد اللہ قال ۲۶، ۳۷، ۱۵۵، ۲۲۳

فائز ۱۵۵

فرانڈ ۱۹۱، ۱۹۲

فکری بدایونی ۲۰۶

فقیر سید قمر الدین ۱۵۱

فولکل ۲۲۸

فیض احمد فیض ۱۵۷، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶

۱۸۰، ۲۳۸، ۲۶۹

کبیر ۷۷

کرامت علی کرامت ۱۹۹، ۲۲۳، ۲۵۲

کرستوفر کاڈول ۲۰، ۲۲

کرشن موہن ۲۰۶، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۵۷

کردچے ۲۱، ۲۲، ۱۳۲

کلیم الدین احمد ۲۲۷

کمار پاشی ۱۷۱، ۲۲۴

گنگس، ای، ای ۲۹۲

کولرج ۲۲۶، ۲۹۲

کومل، بل راج ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۸۹

کون راڈ، ایک ۱۶۵

کیفی، پنڈت برج موہن دتاتریہ ۱۵۴

قاضی سلیم ۱۷۰

قتیل شفا فی ۸۳، ۹۱، ۱۱۱، ۱۱۴، ۱۱۹، ۱۳۳، ۱۴۱

قطان، خواجہ امام حسن ۵۲

قلق میرٹھی، غلام مولا ۱۵۳

قیصر زیدی ۱۶۶

قیوم نظر ۸۶، ۱۰۵، ۱۰۹، ۱۱۴، ۱۱۶، ۱۳۲، ۱۷۴

گرے ۱۵۲

گوئے ۱۹۳

ل۔ احمد اکبر آبادی ۲۷۸

لیوس، سی۔ ڈے ۲۲۸

ماہر، کیلاش ۲۴۳، ۲۵۵

مجدد سلطان پوری ۲۳۹، ۲۶۹

مجنوں گورکھ پوری ۲۷۸

مجید امجد ۱۶۹، ۱۷۶، ۲۱۰





ٹیبک ۱۵۱

نیاز فتح پوری ۲۷۸

نیاتے شرما ۱۳۲

واجد قریشی ۲۲۲

واسودیشاستری ۱۳۸

وجہی، ملا ۷۸، ۱۵۱

وحید اختر ۲۲۰

ورڈ سورتھ ۲۲۵، ۲۲۶

نورین ۱۷۹

وزیر آغا، ڈاکٹر ۱۸۲، ۱۸۶، ۲۰۳، ۲۳۴،

۲۴۳، ۲۵۰، ۲۵۸، ۲۶۶، ۲۷۱

۲۷۴، ۲۹۴

وقار اتہالوی ۱۳۲

ولی دکنی ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵

ہینز ورنر ۱۵۹

یوسف جمال ۱۹۹

## اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے

ڈاکٹر عنوان چشتی کی بھرپور تحقیق کے نتائج کے طور پر فنی ہیئت کے تجربوں اور تبدیلیوں کی ایک جامع تاریخ سامنے آگئی ہے۔ زیر نظر کتاب سلامت روی اور توازن کی روشن مثال ہے۔ ہیئت کی تحقیق کی راہ میں پہل کرنے کا شرف ڈاکٹر عنوان چشتی کو حاصل ہے۔ بعد میں آنے والے ان کی رہنمائی کا اعتراف کرنے پر مجبور ہوں گے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ

جن مسائل پر آپ نے قلم اٹھایا ہے ان موضوعات پر اتنی جامع و مانع کتاب

ہنوز اردو میں نے نہیں دیکھی۔ ہر موضوع پر آپ نے مفکرانہ انداز میں اظہار خیال کیا ہے۔ میرے نزدیک یوں تو ہر صاحب علم کے لیے یہ کتاب ضروری ہے مگر تنقید ادب سے دل چسپی رکھنے والوں کے لیے از بسکہ ضروری ہے۔“

ڈاکٹر سید اعجاز حسین



# عنوانِ چشتی کی تصانیف

عنوانِ چشتی کی غزلوں کا روح پرور اور فکر انگیز مجموعہ ہے۔ بقول ڈاکٹر سلام سندیلوی ”ہم ذوقِ جمال کا مطالعہ کرتے ہیں تو ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے غزل کی زمین پر گلاب کی پنکھڑیوں کی بارش ہو رہی ہے۔“  
کتابت طباعت معیاری، مجلد ۱۱، خوبصورت گرد پوش، قیمت: ۳ روپے

ذوقِ جمال

مجموعہ ادیبوں اور شاعروں کی شخصیت اور فنِ مضامین کا دلنواز مرقع ہے۔ اگر آپ شخصیت کو اس کے حدود اور امکانات میں متحرک دیکھنا پسند کرتے ہیں۔ اور ہر لمحہ کی محراب میں چسپاں رکھ کر فن کا حسین چہرہ دیکھنا چاہتے ہیں تو عکس و شخص کا مطالعہ ضرور کیجئے۔ تنقیدی ادب میں لازوال اضافہ ہے۔  
کتاب حسن صورت سے بھی مالا مال ہے۔ قیمت: ۵ روپے

عکس و شخص

غزلوں، نظموں، رباعیوں اور قطعات کا مجموعہ ہے۔ اچھی اور سچی شاعری کی بے مثال دستاویز ہے۔ اس کی بنیادی خوبی، اسلوب کا بانگپن اور اصل اقدار کا جمالیاتی اظہار ہے۔ حسن صورت و سیرت سے مالا مال۔ قیمت: ۴ روپے

نیم باز

تنقیدی اور تحقیقی مضامین کا مجموعہ ہے۔ اس کتاب کا ہر مضمون کسی فنکار یا کسی اہم ادبی گوشے کو روشنی میں لاتا ہے۔ تنقیدی بصیرت، اسلوب کی قدرت اور فکر کی بلندی اس کتاب کی بنیادی خصوصیات ہیں۔ قیمت: ۵ روپے

تنقید اور انفرادیت

میلے کے پتے

مکتبہ عارض ۳۸۳ مادی پور، نئی دہلی ۲۶

اندر صماج، جامعہ سنگر، نئی دہلی ۲۵